

ANTON ROMAHO

Tegetthoff in der
Seeschlacht bei Lissa



ANTON ROMAKO

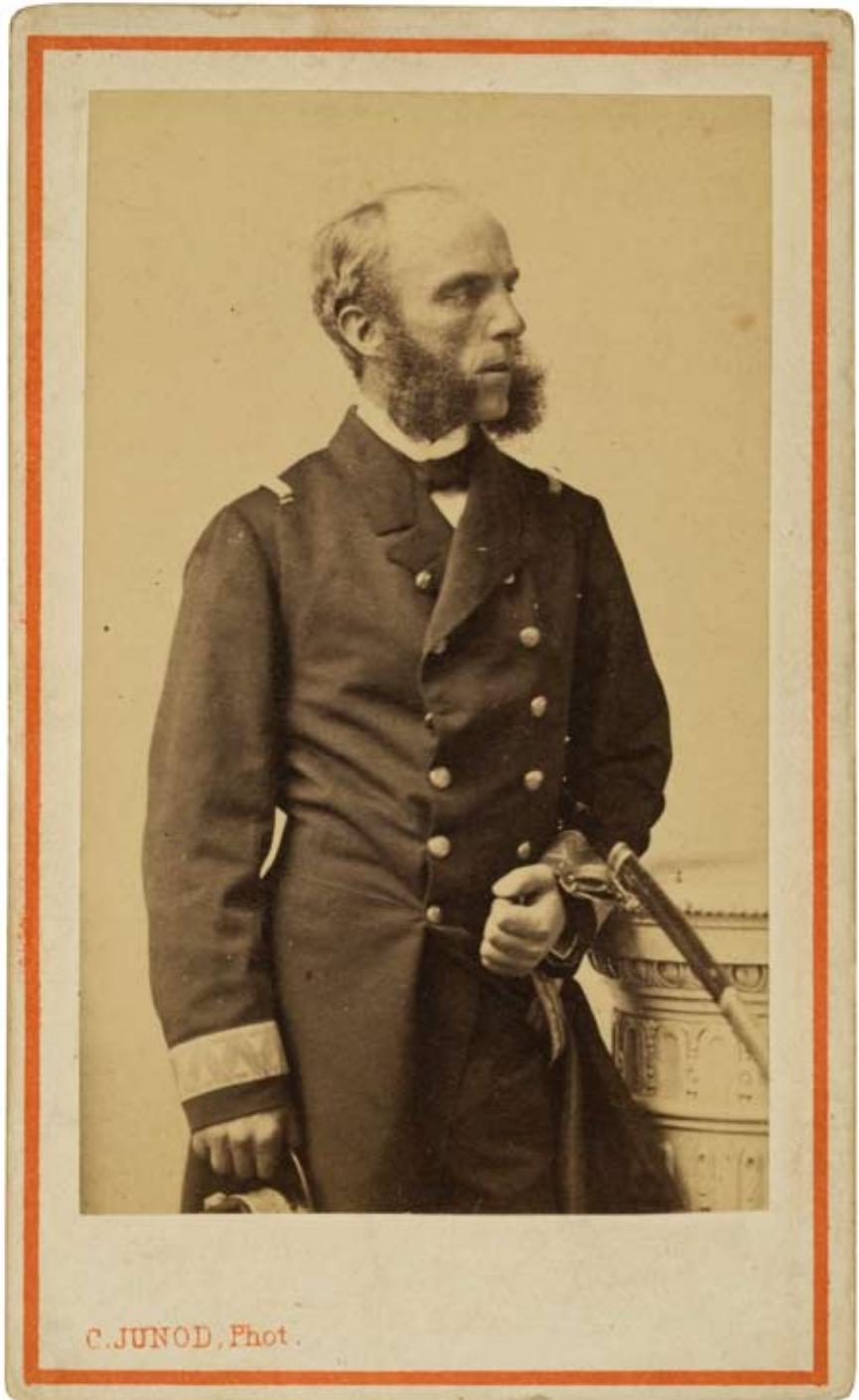
Tegetthoff in der
Seeschlacht bei Lissa

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco und Stephan Koja

belvedere



Agnes Husslein-Arco	7	Vorwort
Stephan Koja	9	„Es ist heroischer Stil drin, aber er redet schon irre.“ Romakos <i>Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa</i> und die Revolution des Historienbildes
Helmut Rumpler	21	Der Triumph von Lissa, ein vergeblicher Sieg?
M. Christian Ortner	39	Der Seekrieg in der Adria 1866
Ralph Gleis	71	Romako als Historienmaler – Ein Grenzgänger zwischen Tradition und Moderne
Cornelia Reiter	89	Anton Romako: Rezeptionsgeschichte im Spiegel der Kunstkritik
Uwe Schögl	105	Gustav Jägermayer und die Bedeutung der Fotografie im Zusammenhang mit der Seeschlacht bei Lissa
Dietrun Otten	117	„Ich will mich nicht treten lassen“ – Das Leben des Malers Anton Romako
Anhang	132	Romako im Belvedere
	142	Glossar
	144	Impressum



C. JUNOD
Konteradmiral Wilhelm von Tegethoff
Kabinettfotografie
Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Vorwort

Anton Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* zählt zu den berühmtesten Bildern des Malers, ist Teil des kollektiven Gedächtnisses und hat das Geschichtsbild in Österreich zu dem dargestellten Ereignis geprägt. Darüber hinaus wird das Gemälde heute als visionäres Werk gefeiert.

Das war nicht immer so. Viele Zeitgenossen Romakos verlachten das Bild – erst lange nach dessen Tod erlangte es zunehmend Berühmtheit.

Früh verwaist, konnte der junge Romako auf die Unterstützung seines verständigen Vormunds Christian Satzger bauen, der ihm ein Studium an der Wiener und der Münchner Akademie ermöglichte. Zu weiteren Studienzwecken reiste Romako nach Venedig und schließlich nach Rom, wo er fast 20 Jahre leben und beruflich äußerst erfolgreich sein sollte. Den Kontakt zu Wien ließ er in diesen Jahren niemals abbrechen. Er wurde Mitglied im Künstlerverein „Eintracht“ und beschickte regelmäßig Ausstellungen des Künstlerhauses. Zu Romakos anfänglichen Erfolgen gesellten sich mit der Zeit jedoch bittere Rückschläge, da die Zeitgenossen kein Verständnis für seine immer eigenwilligeren Werke aufbrachten. So wurde auch *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* in Wien abgelehnt, obwohl der Kaiser privat eine zweite Fassung ankaufte.

Heute gehört das Gemälde zum Kanon der europäischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Und doch ist Romakos Werk nach wie vor – wie kaum ein anderes in der österreichischen Kunst des späten 19. Jahrhunderts – umstritten, obwohl seine große Bedeutung und Wirkung – insbesondere auf Oskar Kokoschka – allgemein anerkannt sind. Noch immer sind nicht alle Facetten seines Schaffens bekannt, geschweige denn aufgearbeitet. Um diese Lücke zu schließen, möchte das Belvedere, das mit 50 Gemälden die weltweit bedeutendste Sammlung von Werken des Malers besitzt, exemplarisch Romakos Hauptwerk herausgreifen und im Rahmen der Reihe „Meisterwerke im Fokus“ die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse dazu präsentieren – etwa dass der Künstler, der heute vor allem als Porträtist bekannt ist, sich selbst als Historienmaler sah und als solcher reüssieren wollte.

Bei einem derartigen Unterfangen schwingt auch die Frage mit, die sich bei der Arbeit in einem Museum und der Gestaltung von Ausstellungen immer wieder stellt: Wonach soll man einen Künstler beurteilen – nach seinen Meisterwerken oder nach dem Durchschnitt seiner Produktion? Soll man dem Publikum im Interesse eines vollständigeren Bildes auch die Schwachpunkte eines Œuvres zeigen? Die langjährige Praxis hat zugunsten der Betonung der Qualität entschieden, und das hier präsentierte Projekt macht darin keinen Unterschied, auch wenn in manchen Vergleichen die Uneinheitlichkeit von Romakos Werk erkennbar wird – ein Umstand, der in den vorliegenden Beiträgen nicht verschwiegen wird.

Diese Publikation soll, ebenso wie die Ausstellung, für deren spannende und facettenreiche Zusammenstellung ich mich beim verantwortlichen Kurator Dr. Stephan Koja recht herzlich bedanken möchte, dazu beitragen, dass Anton Romako auch in der internationalen Kunstgeschichtsschreibung den ihm gebührenden Platz erhält und einige der hier versammelten Ideen aufgegriffen und fortgeführt werden.

In diesem Zusammenhang möchte ich mich auch besonders bei allen Leihgebern der Ausstellung bedanken, die dieses Projekt außergewöhnlich großzügig unterstützt haben.



„Es ist heroischer Stil drin, aber er redet schon irre.“¹

Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* und die Revolution des Historienbildes

Mitten aus dem Getümmel der Schlacht, aus den Rauchschwaden brennender Schiffe, qualmender Schloten und explodierender Granaten taucht Konteradmiral Tegetthoff unvermittelt vor uns auf – neben seinen Offizieren auf dem Achterdeck seines Flaggenschiffs² „Erzherzog Ferdinand Max“ und über den Matrosen am Steuerrad, die gerade zum schlachtentscheidenden Rammstoß ansetzen.

Durch die radikale Ausschnitthaftigkeit fühlt sich der Betrachter unmittelbar in die verwirrende Unübersichtlichkeit des Kampfeschehens hineinversetzt und kann nur umso mehr die Kaltblütigkeit der österreichischen Offiziere und besonders des vollkommen ungerührt dastehenden Tegetthoff bewundern.

Vom eigentlichen Geschehen jedoch sieht der Betrachter nichts – es bleibt hinter seinem Rücken verborgen und muss so ganz in seiner Vorstellung entstehen. Es sind die Gesichter der Offiziere und Matrosen, ihre Mimik und Gestik, von denen er die Dramatik des Ereignisses und den Heroismus der Beteiligten ablesen muss.

Um die künstlerische Dimension des Gemäldes *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa*, 1878–1880, (und seiner zweiten, kleineren Version) erfassen zu können, ist es notwendig, über die Grenzen der reinen Stilgeschichte hinauszuschauen, um durch interdisziplinäre Forschung zu einem umfassenderen und auch zutreffenderen Urteil zu gelangen. Und so hat dieses Ausstellungsprojekt sich zur Aufgabe gemacht, das Schlachtenbild im Rahmen der machtpolitischen Situation, der militärhistorischen Gegebenheiten, seiner Rezeptionsgeschichte, aber auch im Kontext von Romakos übrigen Werk eingehend zu untersuchen.

In diesem Sinne zeichnet Helmut Rumpel ein Bild der mitteleuropäischen Kräfteverhältnisse und politischen Interessen, die man schlussendlich durch kriegerische Auseinandersetzungen zu entscheiden glaubte, deren Nachwirkungen uns jedoch teilweise noch heute beschäftigen.

M. Christian Ortner liefert einen spannenden Bericht über die Schlacht, die ein Musterbeispiel für militärische Brillanz, Mut und kühnen Optimismus war – und dennoch für den Ausgang des Deutschen Krieges von 1866 ohne Bedeutung blieb.

Ralph Gleis gelingt es, die herkömmliche Auffassung von Romako als einem vorwiegend als Porträtmaler tätigen Künstler zurechtzurücken und sein Selbstverständnis als Historienmaler schlüssig darzulegen. *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* bildet dabei den Höhepunkt einer logischen Entwicklung.

Cornelia Reiter beschreibt die dramatischen Höhen und Tiefen dieser Künstlerexistenz, deren Ruf so wesentlich von der Kunstkritik ihrer Zeit geprägt wurde – und führt so vor Augen, wie schwierig es sein kann, einmal geprägte Punzierungen wieder loszuwerden.

Der Beitrag von Uwe Schögl stellt Romako exemplarisch einen Fotografen zur

Abb. 1
ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I
1878–1880 (Detail)
Öl auf Holz, 86,5 x 47,5 cm
Belvedere, Wien

Seite, der wie Romako und viele andere Künstler auch von der allgemeinen Begeisterung für diese siegreiche Schlacht profitieren wollte und daher im Frühsommer 1867 offensichtlich eine ganze Fotoserie zu Lissa schuf. Diese meisterhaften Aufnahmen stellen eine echte Neuentdeckung dar und verleihen der Biografie des ersten österreichischen Hochgebirgsfotografen Gustav Jägermayer ganz neue Facetten, werfen aber auch auf die österreichische Militärfotografie neues Licht.

Dietrun Otten schließlich nähert sich in ihrem biografischen Überblick vor allem der Persönlichkeit Anton Romakos und räumt dabei ebenfalls mit einigen hartnäckigen Vorurteilen auf – sie zeichnet ihn als kraftvollen, selbstbewussten Künstler, der für seine Anliegen zu kämpfen wusste und auch angesichts großen Unverständnisses nicht bereit war zu resignieren.

Es ist mir im Rahmen dieses Projekts ein besonderes Bedürfnis, mich bei den beteiligten Wissenschaftlern und Autoren für eine überaus spannende Ausstellungsvorbereitung zu bedanken, für den ständigen Informationsaustausch, die gegenseitigen Anregungen und die großzügige und uneitle Bereitschaft, zugunsten des Gesamtprojekts zurückzustehen. Dass dieses so reibungslos ablaufen konnte, ist Dietrun Otten geschuldet, die neben ihrer Liebe zum Detail auch wahre Meisterschaft in der Koordination unter Beweis stellte.

„Ein kleines Historienbild voll der weltgeschichtlichen Tollheit eines entscheidenden Augenblicks“³

Man kann Romakos Gemälde in all seinen Dimensionen, auch seiner außergewöhnlichen Qualität, nur verstehen, wenn man den Entstehungskontext kennt. Und zweifellos „funktioniert“ das Gemälde auch nur in Kenntnis des Titels und noch viel mehr der historischen Tatsachen – die natürlich den Zeitgenossen Romakos bestens bekannt waren. Entsprechend bezeichnete er das Bild auch am oberen Rand: „Tegetthoff bei Lissa rennt die Corazzata Re d'Italia ein. A. Romako“⁴. (Abb. 3)

Der Maler jedenfalls war mit der Materie besonders gut vertraut, hatte er doch durch den Umstand, dass sein Bruder Josef Romako (Abb. 2) einige der Panzerfregatten, die in dieser Schlacht Verwendung fanden, konstruiert hatte, einen persönlichen Bezug zu dem Geschehen und die Möglichkeit, an Informationen aus erster Hand zu gelangen.

Darüber hinaus scheint Romako genaue Forschungen unternommen zu haben, um möglichst viel über die Schlacht, das Schiff, die handelnden Personen und den Ablauf des vernichtenden Rammstoßes zu erfahren. In detaillierten Studien bereitete er sich auf das Gemälde vor. So versuchte er sich in einer Reihe von Zeichnungen über die Komposition (vgl. Abb. S. 61 und 77) wie über die Haltungen der Figuren klar zu werden – so etwa für die Matrosen, die sich angestrengt bemühen, das Schiff für den Rammstoß auf das Flaggschiff der italienischen Flotte auf Kurs zu halten (Abb. 4–7). Einen vergleichbaren Aufwand hatte er schon in Rom für das Historiengemälde *Auffahrt des österreichischen Botschafters am Vatikan* (1868) betrieben, für dessen vielfigurige Komposition er eine Reihe von Einzelstudien unternommen hatte (vgl. Abb. 8).

In *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* zeigte Romako (mit gewisser künstlerischer Freiheit) die Offiziere, die sich während der Schlacht an Bord der „Erzherzog Ferdinand Max“ befanden, auf dem Achterdeck (statt wie tatsächlich auf der



Abb. 2
ANTON ROMAČKO
*Schiffsbau-Ingenieur Josef Romako
(1828–1882) als Oberleutnant
um 1849–1854
Öl auf Leinwand, 63,5 x 50,5 cm
Belvedere, Wien*



Abb. 3
ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I
1878–1880
Öl auf Holz, 86,5 x 47,5 cm
Belvedere, Wien



Abb. 8
ANTON ROMAKO
Päpstlicher Offizier, 1868
Aquarell auf Papier, 52 x 36,2 cm
Wien, Akademie der bildenden Künste,
Kupferstichkabinett

Kommandobrücke). Dabei bediente er sich ganz offensichtlich einiger Porträtfotos, die in Militärkreisen zirkulierten. Schon die großformatige Zeichnung zur Seeschlacht bei Lissa (vgl. Abb. S. 61) weist in den Gesichtern detaillierte Porträts der leitenden Offiziere auf. Es ist faszinierend zu sehen, wie eng sich Romako dabei an die fotografischen Vorlagen hielt – und dies auch in den beiden Gemälden so halten sollte. Eine nach der Schlacht publizierte fotografische Erinnerungstafel mit den Porträts aller an der Schlacht beteiligten Kommandanten führt eindrucksvoll all die Vorlagen für Romakos Gesichter auf (Abb. 9).

„Linien Schiff-Capitän Baron Sterneck“ (Abb. 10) – so seine Bezeichnung auf der Fotografie –, der Kommandant der Panzerfregatte „Erzherzog Ferdinand Max“, steht links am Geländer des Achterdecks, das Fernrohr in der Hand. Neben ihm, in der Bildmitte, steht breitbeinig „Admiral Wilhelm von Tegetthoff“ (Abb. 11); wie bei Sterneck gleicht sein Gesicht dem der Fotografie, die übrigens sogar für ein Porträtmalerei erhalten musste (vgl. Abb. S. 96), das die physiognomischen Details – besonders in Bart und Frisur – fast sklavisch übernimmt, da Tegetthoff zur Entstehungszeit dieses Gemäldes ja bereits einige Jahre tot war.

„Corvetten-Capitän Ferdinand Attlmayr“ (Abb. 12), einen Feldstecher haltend, ist rechts neben Tegetthoff zu sehen. Wie in der Fotografie hat er den Kopf etwas gesenkt und blickt von unten hinauf. Das Gesicht von „Fregatten-Capitän Karl Ritter von Lindner“ (Abb. 13) neben ihm schließlich zeigt auch im Gemälde das markante Eck seines dunklen Backenbarts.

Ihm, dem Adjutanten Tegetthoffs, gab Romako einen Säbel in die Hand, da er ranghöher als Sterneck war (dies sollte er in der zweiten Version korrigieren, in



der Sterneck, der das Schiff befehligte und für seine Tat hoch ausgezeichnet wurde, auch den Säbel erhielt ...). Die aus den Fotografien gewonnenen Kopfhaltungen und Porträts dieser Offiziere behielt Romako wie in der Zeichnung auch in den Gemälden unverändert bei.

Aber auch die vorangegangene legendäre Erbeutung der italienischen Flagge der „Palestro“ durch Steuermann Nicola Carcovich wird hier erzählt, indem die einzige Rückenfigur hinter dem Steuerrad, Flaggenteile und Tauen über die Schulter geworfen, sich die Kappe vom Kopf reißt und begeistert zu dem Flottenkommandanten hinaufruft.

Damit wird der zeitliche Ablauf der Schlacht quasi zu einem prägnanten Bild verdichtet, durch das Zusammenziehen von verschiedenen historischen Begebenheiten in einer Darstellung ein Gesamtbild der heroischen Taten der Schlacht gegeben (auch diese Figur sollte Romako in der Folge in der zweiten, kleineren Version des Gemäldes abändern, da ihre Haltung als Huldigung an den Admiral missverstanden werden konnte – und damit unbotmäßig war, da eine derartige Ehre nur dem Kaiser zustand ...).

Romakos Bilderfindung dieser Figur war jedenfalls so eindrücklich, dass sie einige Jahre später von Ludwig Rubelli in seinem Gemälde *Szene aus der Seeschlacht bei Lissa – Steuermann Carcovich erbeutet die Flagge der Palestro* übernommen wurde (vgl. Abb. S. 55).

Betrachtet man das Format des Gemäldes, so erscheint es doch erstaunlich, dass ein so kleines Bild (und seine noch bedeutend kleinere zweite Fassung) eine derartige Wirkung entfalten konnte.

Edouard Manets Darstellung der *Erschießung Kaiser Maximilians* (1868/69,

oben, von links nach rechts:

Abb. 4

ANTON ROMAKO

Verwundeter Matrose

Feder in Schwarz auf Papier, 375 x 296 mm
Albertina, Wien

Abb. 5

ANTON ROMAKO

Hände eines Matrosen am Steuerrad

(III; nach links)

Feder in Schwarz auf Papier, 115 x 188 mm
Albertina, Wien

Abb. 6

ANTON ROMAKO

Matrose am Steuerrad (I)

Feder in Schwarz auf Papier, 342 x 235 mm
Albertina, Wien

Abb. 7

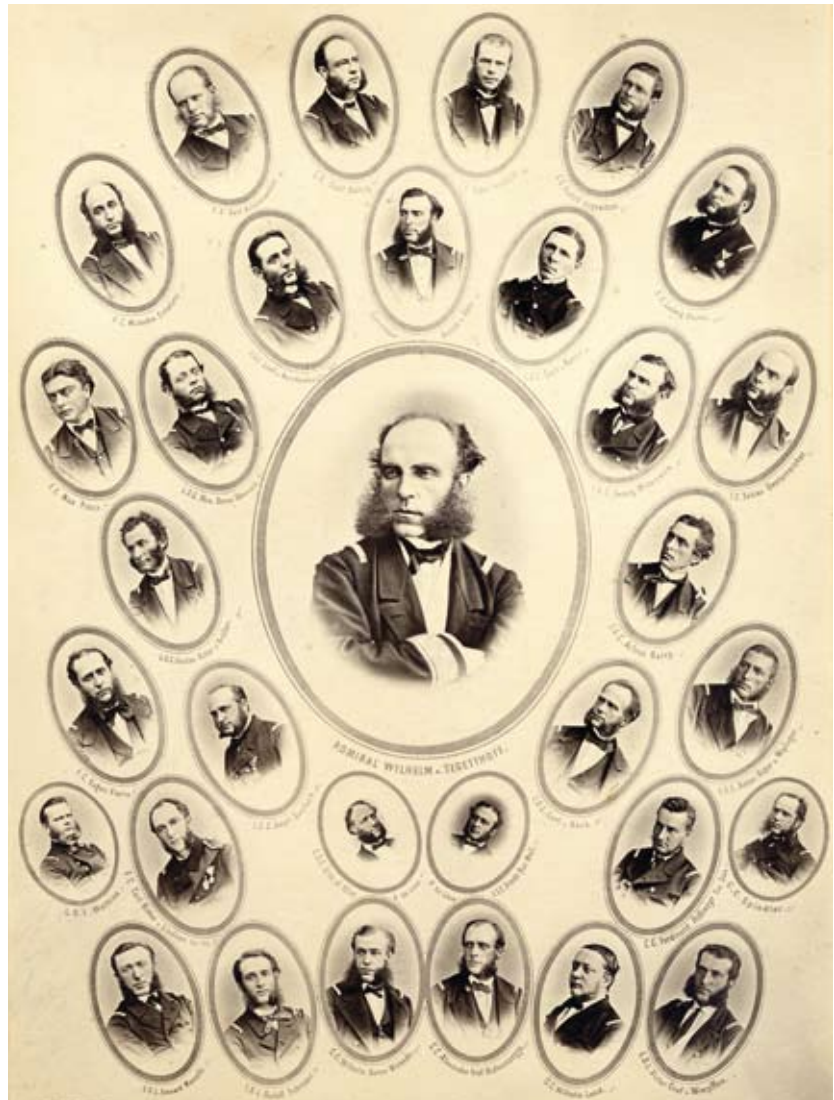
ANTON ROMAKO

Matrose am Steuerrad (II)

Feder in Schwarz auf Papier, 343 x 282 mm
Albertina, Wien

Abb. 14 und S. 79), die den Typus des monumentalen Historienbildes in die Moderne zu übertragen versucht, tritt noch in den beeindruckenden Maßen von 2,5 x 3 Metern auf. Dieses Gemälde, mit dem Romakos Bild wiederholt verglichen wurde,⁵ steht in der Tradition Francisco de Goyas und reduziert das historische Geschehen auf seinen letzten, tragischen Kulminationspunkt – das Scheitern Kaiser Maximilians in seiner Hinrichtung – und stellt es damit in den Kontext christlicher Ikonografie: das vordergründige irdische Scheitern Christi und der Märtyrer in seiner Nachfolge. Besonders eindrucksvoll ist eine derartige Überhöhung eines historischen Ereignisses in Goyas *Der 3. Mai 1808* (Abb. 16). Doch während Goya und Manet noch wesentliche Elemente des Ereignisses miterzählen, um das Verständnis des Gemäldes zu gewährleisten, verknüpft Romako die Darstellung völlig zu einer schnappschussartigen Momentaufnahme. Besitzen die Bilder Goyas und Manets noch Feierlichkeit und epische Ruhe – und ermög-

Abb. 9
 Vizeadmiral Wilhelm von Tegethoff und seine
 Offiziere, 1866
 Fotografie, 33 x 25 cm
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien





lichen erst dadurch die übergeordnete Aussage des Opfertodes –, so verkürzt Romako in geradezu „journalistischer“ Weise seine Schilderung eines schlachtentscheidenden Augenblicks auf die Darstellung der Haltungen und Gefühle im Angesicht höchster Gefahr, intensivster Anspannung und eines unsicheren Ausgangs. Zwar zeigen Goya und Manet einen konkreten Moment – die letzten Sekunden irdischen Lebens, die Schwelle von Leben und Tod –, doch scheint in der übergeordneten Aussage die Zeit stillzustehen. In Romakos Bild hingegen ist die impressionistische Instantanéité, jene Konzentration auf das Jetzt, auf die Spitze getrieben. Hier steht die Zeit nicht still, hier ist alles in Bewegung.

Mitgerissen werden wir mit dem Strom der Ereignisse und mit der vollen Fahrt des Schlachtschiffs, das wie unaufhaltsam, dem Willen des genialen Konteradmirals unterworfen, auf sein Ziel zurast. Noch ist alles ungewiss – die Entscheidung zwischen Triumph und Untergang noch nicht gefallen –, nur die kühne Zuversicht des Kommandanten scheint dem Schicksal bereits ihren Willen aufzwingen zu wollen. Doch all dies spielt sich im Kopf des Betrachters ab, besteht doch eine besondere Schwierigkeit der Malerei darin, Bewegung darzustellen. Romako verlegt daher die vorwärtsstürmende Dynamik des Geschehens ganz in die Fantasie des Beobachters.

Damit ist ein fundamentaler Wandel vollzogen: Nicht mehr die historische Tat wird primär berichtet, sondern das Fühlen und Erleben der handelnden Personen während eines einzigen Augenblicks. Dem trägt auch die Perspektive der Darstellung Rechnung: Kein Überblick, keine Gesamtschau wird geboten, son-

Abb. 10
*Linienschiff-Capitän
Baron Sterneck*
(so wie die folgenden
Detail aus Abb. 9)

Abb. 11
Admiral Wilhelm von Tegetthoff

Abb. 12
Corvetten-Capitän
Ferdinand Attlmayr

Abb. 13
Fregatten-Capitän
Karl Ritter von Lindner



Abb. 14
EDOUARD MANET
Die Erschießung Kaiser Maximilians, 1867
Lithografie, 34 x 43,8 cm
Albertina, Wien

dem der Betrachter ist mitten in das brodelnde Geschehen hineinversetzt, ja kann im Grunde nur Bruchstücke des Geschehens erfassen und muss so – wie die gesamte Schiffsbesatzung – dem Können und dem taktischen Geschick der kommandierenden Offiziere vertrauen.

Kühn lässt Romako alle Konventionen historischer Schlachtenmalerei hinter sich, „überspringt“ quasi die von anderen Malern gezeigten Begegnungen von Schiffen, die Geschützsalven, Versenkungen, Rammstöße oder das Aufnehmen schiffbrüchiger Matrosen (vgl. Abb. S. 38, 54-58 und 64-67). Romako lässt das alles weg, setzt dieses ganze Wissen voraus. Aber gerade dieser Kontext verleiht dem Bild seine eigentliche Dramatik.

Dass es sich hier beispielsweise um ein Rammmanöver gegen alle bisherigen militärischen Gepflogenheiten handelt – ohne die Maschinen zuvor in den Leerlauf zu bringen, um sich hernach im Rückwärtsgang wieder von dem feindlichen Schiff lösen zu können, sondern vielmehr mit voller Kraft voraus in das gegnerische Schlachtschiff rasend –, wird nur an den Gesichtern der Matrosen am Steuerrad erfahrbar. Da sehen wir nackte Panik in den Augen mancher Rudergänger, Entschlossenheit oder Loyalität in den Blicken anderer (Abb. 17 a und b).

Damit wird Romakos Malerei nicht nur in ihrer konsequenten (und dadurch zuweilen auch skurrilen) Subjektivität zum Vorläufer des österreichischen Expressionismus, sondern gerade auch in dieser exaltierten Betonung des Psychischen, im Nach-außen-Kehren innerer Befindlichkeit, dem er ja auch in seinen Porträts Raum zu geben versucht.

Das Bild legt aber auch die Vermutung nahe, dass sich Romako ganz bewusst mit der Malerei der französischen Impressionisten auseinandersetzte – und in besonderem Maße als er 1878 anlässlich der Weltausstellung Paris besuchte. Diese Künstler hatten ja damit begonnen, der Flüchtigkeit der Erscheinungen in unserer Wahrnehmung in der Flüchtigkeit der malerischen Auffassung ein Äquivalent



Abb. 15
CLAUDE MONET
Gare Saint-Lazare, 1877
Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm
Musée d'Orsay, Paris



Abb. 16
FRANCISCO DE GOYA
Der 3. Mai 1808, 1814
Öl auf Leinwand, 266 x 345 cm
Museo del Prado, Madrid

zu geben. Eine moderne Lebenserfahrung (*la vie moderne*) sollte in einer neuen Bildsprache Ausdruck finden. Besonders Claude Monets Darstellungen des Bahnhofs Saint-Lazare aber scheinen in diesem Zusammenhang von Bedeutung (vgl. Abb. 15). 1877 entstanden, waren einige dieser Bilder noch im selben Jahr mehrfach in Paris ausgestellt und hatten auch wiederholt publizistischen Niederschlag gefunden, sodass durchaus denkbar ist, dass Romako auf sie aufmerksam wurde. Gerade das Aufgreifen eines derart technischen Themas, das Konstruktive, Maschinenhafte, muss für Romako, dessen Bruder Konstrukteur von dampfbetriebenen Kriegsschiffen war, faszinierend gewesen sein.

Monets Bilder weisen wesentliche Momente auf, die auch Romakos Darstellungen der Seeschlacht bei Lissa auszeichnen: den bildparallelen Aufbau, das frontale Auf-den-Betrachter-Zubewegen der Lokomotiven, die formverunklärenden Rauchschwaden als ephemeres Element, das den Augenblickscharakter unterstreicht. Und gegenüber der ersten großen Zeichnung zeigen sich Romakos *Tegetthoff*-Gemälde noch deutlich stärker angeschnitten, näher an das Geschehen herangerückt, die Räumlichkeit zunehmend unterdrückend ...

Romakos zweite Fassung von *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* (Abb. 18) geht zwar in der Flächigkeit der Darstellung noch einen Schritt weiter als die erste, greift aber wieder auf bewährte Pathosformeln zurück – und war wohl auch daher leichter zu rezipieren als die erste, die von den Zeitgenossen bei ihrer ersten Präsentation im Wiener Künstlerhaus im Sommer 1882 fast ausnahmslos abgelehnt und mit Spott überhäuft worden war.

In dieser kleineren und gemeinhin als später entstanden angenommenen Version des Gemäldes werden die Figuren zu aussagekräftigen Arabesken verdichtet, zu Ausrufezeichen des Heroischen, zu Kürzeln des Optimistischen und Siegreichen. Darin ist das Bild ganz eng verwandt mit Eugène Delacroix' wohl bekanntestem Gemälde, in dem ein abstrakter Gedanke – die Freiheit – auf den Barrikaden

Abb. 17 a und b
ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I
1878–1880 (Details)



(Abb. 19) durch die pathetische Haltung handelnder Figuren anschauliche Gestalt findet. Gerade deren frontale, besonders aber pyramidale Anordnung und der hochgestreckte Arm mögen in Romakos Bild ihre Spuren hinterlassen haben.

Von der ungeheuren Spannung der ersten Fassung des *Tegetthoff*-Bildes – dieser Zuspitzung auf den einen entscheidenden Augenblick, diesen „Schrecksekunden“ der Besatzung zwischen Triumph und Niederlage, Sein und Nichtsein, die einen förmlich den Atem anhalten lassen – erzählt dieses Bild nicht mehr, selbst wenn um die Köpfe der Matrosen die Granaten explodieren.

Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I* hingegen kann man als legitimen Vorläufer unserer heutigen Erzähltechniken von „Suspense“ sehen. Es ist der Versuch einer zeitgemäßen Schilderung des Geschehenen – in Form einer Dokumentation des Erlebten. Und darin besteht die verblüffende Modernität dieses Historienbildes.

- 1 Ludwig Hevesi: „Anton Romako 1832–1889. Ausstellung in der Galerie Miethke“ (1905), in: *Altkunst-Neukunst*, Wien 1909, S. 123.
- 2 Die in der österreichischen Marine übliche Bezeichnung.
- 3 Hevesi: „Anton Romako 1832–1889“, a. a. O., S. 124.
- 4 Corazzata = Panzerschiff.
- 5 Eine Zusammenfassung der diesbezüglichen Literatur gibt Ralph Gleis in seiner Untersuchung „Romakos Erfindung des modernen Helden. Tegetthoff bei Lissa als Bruch mit der klassischen Ikonographie des Seehelden“, in: *kunsttexte.de*, 4, 2009, S. 9f. bzw. in den entsprechenden Anmerkungen.

Abb. 18
EUGÈNE DELACROIX
Die Freiheit führt das Volk, 1830
Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm
Musée du Louvre, Paris



Abb. 19
ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II
um 1880/1882
Öl auf Holz, 24 x 18 cm
Belvedere, Wien





Helmut Rumpler

Der Triumph von Lissa, ein vergeblicher Sieg?

Als der Konteradmiral Wilhelm von Tegetthoff am 20. Juli 1866 vor der dalmatinischen Küsteninsel Lissa seinen überraschenden und überragenden Seesieg über die italienische Flotte unter Admiral Carlo Pellion Conte di Persano errang, war der Krieg von 1866 schon entschieden. Zwar hatte sich auch die österreichische Südarmee unter dem Befehl des Erzherzogs Albrecht gegen die Italiener unter General Alfonso Ferrero La Marmora am 24. Juni 1866 bei Custoza behauptet, aber am 3. Juli hatte die österreichische Nordarmee unter Feldzeugmeister Ludwig Ritter von Benedek die Entscheidungsschlacht bei Königgrätz in Böhmen verloren. Am 21. Juli, einen Tag nach Lissa, wurde in Nikolsburg an der mährisch-niederösterreichischen Grenze der Waffenstillstand zwischen Österreich und Preußen geschlossen. Der Triumph von Lissa schien ein vergeblicher Sieg gewesen zu sein, obwohl er Italien zur militärischen Resignation veranlasste und das Potenzial der österreichischen Südarmee für den Krieg im Norden sicherte.

Die politische Ausgangssituation: Bedrohung Österreichs durch nationale Befreiungsideologien

Diese Sicht der politisch-militärischen Lage täuscht, sie ist das Produkt einer Geschichtsschreibung, die den Krieg von 1866 ausschließlich als Entscheidung im Ringen um die Lösung der „deutschen Frage“ deutete. Nun war die Konkurrenz mit Preußen um die Gestaltung der Verhältnisse in Deutschland ein wichtiges, aber erst aus der Sicht der späteren Entwicklung das wichtigste Problem der österreichischen Innen- und Außenpolitik. Weder vor noch nach 1866 war Deutschland aber die einzige Front, an der sich der Österreichische Kaiserstaat verteidigen musste, wenn er seine Position als unabhängige europäische Großmacht erhalten wollte. Die Stellung als Großmacht war kein Selbstzweck, sondern Voraussetzung für die Erhaltung jenes fragilen Gleichgewichtes, das spätestens seit der „Revolution der Völker“ in der Revolution von 1848/49 den Habsburgerstaat als übernationale Ordnungsmacht Mitteleuropas infrage gestellt hatte. Im Vergleich mit der deutschen Nationalstaatsbewegung und dem Risorgimento in den italienischen Provinzen war der Panlawismus als Sammlungspolitik der slawischen Völker der Monarchie eine mindestens gleich große Bedrohung. Hinter jeder der nationalen Befreiungsideologien standen die Großmacht- und Expansionsinteressen Preußens, Russlands, Italiens und der neuen Balkanstaaten Rumänien und Serbien. An all diesen Fronten befand sich Österreich in der Defensive. Nur auf einem der Schauplätze der internationalen Politik hatte Österreich einen vergleichsweise guten Stand, wenngleich sich auch dort die einst von Metternich gestiftete „Wiener Ordnung“ von 1815 aufzulösen begann. Im Nahen Osten war die Rivalität zwischen Russland, England und Frankreich

Abb. 1
M. FRANKENSTEIN
Triest mit dem neuen Hafen
Fotografie (Südbahn-Album)
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien

schon seit den Zeiten Napoleon Bonapartes so groß, dass sich der österreichische Handel von den Häfen Triest (Abb. 1) und Fiume aus lange behaupten konnte. Für diesen Handel in die Levante, nach Spanien, Westeuropa und Südamerika, den die Wiener Regierung durch den Bau der Südbahn zu einem ihrer großen Anliegen machte, war die freie Schifffahrt in der Adria von vitalem Interesse. Sie war durch den Erfolg Tegetthoffs gesichert. Lissa war zwar ein Nebenkriegsschauplatz, die Ausschaltung der italienischen Flotte aber kein vergeblicher Sieg, auch wenn die österreichische Handelsmarine und die nach dem Verlust Venedigs 1866 in Pola aufgebaute Kriegsflotte immer Stiefkinder der österreichischen Verteidigungspolitik blieben und obwohl Triest gegenüber dem von Frankreich geförderten Aufstieg Genuas an Bedeutung verlor.

Dennoch wurde die Zukunft Österreichs nicht im Nahen Osten, in Italien oder auf dem Balkan, sondern in Deutschland entschieden. Dort hatte Österreich zunächst keine schlechten Karten, konnte aber das Lizitationsspiel um nationale Macht und Herrlichkeit gegen die deutsche Nationalbewegung und Preußen nur offenhalten, letztlich aber nicht gewinnen.

Die Vorgeschichte der „deutschen Frage“

Schon 1848 stellte sich die „deutsche Frage“ in einer den Bestand des Habsburgerstaates als Vielvölkerstaat bedrohenden Form. Das erste deutsche Nationalparlament in Frankfurt am Main forderte die Umwandlung des seit 1815 bestehenden Deutschen Bundes in ein Deutsches Reich (Abb. 2). Österreich sollte mit seinen zum Deutschen Bund gehörigen Ländern diesem Reich zugehören. Der Österreicher Anton von Schmerling wurde zum Präsidenten der provi-

Abb. 2
*Einzug der Mitglieder des Vorparlaments
in die Paulskirche am 30. März 1848*
Lithografie nach einem Aquarell
von JEAN NICOLAS VENTADOUR, 1848
Bundesarchiv Rastatt



sorischen Reichsregierung, Erzherzog Johann bis zur definitiven Kaiserwahl zum Reichsverweser gewählt. Die deutschliberalen Abgeordneten aus den Ländern Österreichs, die dem Ruf nach Frankfurt gefolgt waren und sich der „großdeutschen“ Parlamentsfraktion anschlossen, sahen sich aber einer „kleindeutschen“ Partei gegenüber, die ein engeres Deutschland unter Führung Preußens anstrebte, weil sie den Vielvölkerstaat Österreich mit dem geforderten germanischen Nationalstaat unvereinbar fand. Nicht nur die österreichische Regierung, sondern auch die deutschliberalen Abgeordneten trennten sich von Frankfurt. Die Verwirklichung eines Deutschen Reiches auf nationaler Grundlage unter Einbeziehung des zum Deutschen Bund gehörenden Österreich hätte die Teilung des Österreichischen Kaiserstaates bedeutet, wäre vor allem eine Kampfansage an den nichtdeutschen Teil der Bevölkerung in den gemischtnationalen Ländern Tirol, Böhmen, Galizien, Steiermark, Krain, Küstenland und Dalmatien gewesen. Als Protest gegen den Plan, Österreich zu einem Teil eines Deutschen Reiches zu machen, trat 1849 in Prag der erste Slawenkongress zusammen. Der geistige Führer der tschechischen Liberalen im Österreichischen Reichstag von 1848/49, František Palacký, schrieb seinen berühmten Absagebrief nach Frankfurt, in dem er beteuerte, dass man den Kaiserstaat Österreich erfinden müsste als Schutz der kleinen Völker Mitteleuropas gegen den deutschen Pangermanismus und den russischen Panslawismus.¹

Als in Österreich die Revolution durch die Niederwerfung der Aufstände in Galizien, Böhmen, Lombardo-Venetien, Ungarn und Wien beendet und der Kremsierer Reichstag gescheitert war, wandte sich die Regierung unter dem Ministerpräsidenten Fürst Felix Schwarzenberg (Abb. 3) der Lösung der „deutschen Frage“ zu. Die preußische Regierung blieb gegenüber der kleindeutschen Bewegung auf Distanz, König Friedrich Wilhelm IV. lehnte die ihm angetragene Kaiserwürde als „Diadem aus Dreck und Lettern der Revolution, des Treuebruchs und des Hochverrats geknetet“ brüsk ab. Er fügte auch noch hinzu, dass der Preis für Deutschland zu hoch wäre: „[...] der Verlust eines Drittels von Deutschland und der edelsten Stämme unseres deutschen Volkes [...]“² Aber jene der Nationalbewegung zuneigenden Kräfte, die schon den „Zollverein“ unter Ausschluss Österreichs gezimmert hatten, starteten den Versuch, ein „engeres Deutschland“ unter Preußens Führung auf konservativer Grundlage zu organisieren. In Erfurt wurde über die Gestaltung dieser „Union“ verhandelt und durch den nach Wien entsandten Vertrauten des preußischen Königs, General Joseph Maria von Radowitz, um die Zustimmung Wiens geworben. Die Wiener Regierung aber verlangte die Rückkehr zur Bundesordnung von 1815. Durch Vermittlung Russlands wurde Preußen gezwungen, sein stilles Bündnis mit der nationalen Revolution aufzugeben. Diese „Schmach von Olmütz“ und die von Österreich zugestandenem Verhandlungen über eine Reform des Deutschen Bundes blieben die nicht mehr zu heilende Wunde im Verhältnis zwischen Österreich und Preußen. Von Olmütz führte der Weg unaufhaltsam zum großen Konflikt des Jahres 1866.

Österreich und Preußen: Bündnispartner oder Feinde?

Österreich hat nie darauf verzichtet, ein Teil Deutschlands zu bleiben. Es forderte aber einen Staatenbund mit dem Bundestag in Frankfurt am Main als einer Delegiertenversammlung der Länder. Das war zunächst kein „Kampf um die



Abb. 3
Felix Fürst Schwarzenberg
 Fotografie nach einem Stich nach einem
 Gemälde von MICHAEL STOHL
 Bildarchiv der Österreichischen
 Nationalbibliothek, Wien

Vorherrschaft in Deutschland“, wie es der österreichische Historiker Heinrich Friedjung später sehen wollte, denn die Tätigkeit des österreichischen Präsidialgesandten, der nicht einmal über ein Gesandtschaftsgebäude und eine Kanzlei verfügte, war auf die Verhandlungsführung begrenzt. Die liberale und demokratische Nationalbewegung forderte eine starke nationale Zentralgewalt, Preußen eine Teilung der Bundesgewalt zwischen Wien und Berlin. Österreich befand sich in einer Zwickmühle: Ging es auf den preußischen Vorschlag einer Machtteilung mit der Maingrenze in Deutschland ein, verlor es die Mittelstaaten, verteidigte es weiter den Bund und die Selbstständigkeit der kleinen und großen Territorien, verlor es Preußen als Bündnispartner. Noch akzeptierte Preußen die wiederhergestellte Bundesordnung und bekannte sich zum Bündnis mit der Wiener Regierung, gegen die drängende kleindeutsche Bewegung und die eigene nationalliberale Opposition im preußischen Landtag und gegen den Rat seines Bundestagsgesandten Otto von Bismarck. Trotzdem blockierte Berlin die große deutsch-österreichische Zolleinigung. Und als sich 1854 mit dem Ausbruch des Krimkrieges eine Neuformierung des europäischen und deutschen Kräftefeldes ankündigte, zeigte sich, dass Preußen keineswegs ein verlässlicher Bündnispartner war, sondern im Gegenteil sich die Option für die von Bismarck angeratene Politik der Einigung des engeren Deutschland unter Preußens Führung und die Verdrängung Österreichs aus Deutschland offenhielt.

Der Krimkrieg – Vorgeschichte

Als Russland unter dem Vorwand des Schutzes der Christen unter türkischer Herrschaft der Türkei 1854 den Krieg erklärte, eröffnete es den Kampf der europäischen Mächte um die Aufteilung des Osmanischen Reiches, um die Vorherrschaft auf dem Balkan, um die Kontrolle des östlichen Mittelmeeres und der Meerengen am Bosphorus. Durch die militärische Besetzung der Donaufürstentümer Moldau und Walachei war Österreich direkt betroffen, der für den Außenhandel der Monarchie wichtige Donauweg ins Schwarze Meer stand unter russischer Kontrolle. Auch England und Frankreich sahen ihre Handelsinteressen durch die russischen Hegemonialziele gefährdet und sprachen sich für die Erhaltung der Integrität der Türkei aus. In Wien war man zunächst unschlüssig, für welche Partei man sich entscheiden sollte. Die Konservativen und die Generalität mit Johann Josef Wenzel Graf Radetzky von Hradetz an der Spitze rieten zu einem Ausgleich mit Russland um den Preis der Teilung des Balkans, um sich Serbiens, Bosniens, Albaniens und Westmazedoniens zu bemächtigen. Die neoabsolutistischen Reformliberalen Alexander Bach, Karl Ludwig Freiherr von Bruck und Josef Alexander von Hübner erkannten, dass Russland das Zeitalter des nationalen Imperialismus eröffnet hatte, und rieten zur militärischen Gegenaktion. Der österreichische Internuntius in Konstantinopel Anton Graf Johann Prokesch von Osten, der den schon lange tobenden Kampf der Großmächte um die Beherrschung des Nahen Ostens nur zu gut kannte, wusste, dass auch die Westmächte Frankreich und England Russland aus der Türkei fernhalten wollten, um ihren wirtschaftlichen Einfluss zu sichern. Außerdem hatte sich Piemont-Sardinien dem französisch-englischen Bündnis gegen Russland angeschlossen. Es war kein Geheimnis, dass dieser diplomatische Coup des piemontesischen Ministerpräsidenten Camillo Benso Conte di Cavour eine Vorauszahlung für die Unterstützung Napoleons III. im Kampf gegen Österreich



Abb. 4
 Porträtfotografie des Kaisers Franz Joseph I.
 von Österreich in Uniform
 Bildarchiv der Österreichischen
 Nationalbibliothek, Wien

um Lombardo-Venetien war. Österreich hatte eigentlich keine Wahl. Vernünftigerweise hätte es sich für eine bewaffnete Neutralität entscheiden müssen, um, wie dies die ursprüngliche Absicht des Außenministers Carl Ferdinand Graf Buol-Schauenstein war, beide Lager zum Frieden zwingen zu können.

Dazu bedurfte es aber zumindest der Rückendeckung, wenn nicht der Unterstützung des Deutschen Bundes. Die Bedingungen dafür waren nicht schlecht. Immerhin verteidigte Österreich auch deutsche Wirtschaftsinteressen im Orient. Allerdings konnte darauf verwiesen werden, dass es vornehmlich um österreichische Großmachtinteressen ging. Und an einer Machtbehauptung Österreichs waren weder die deutschen Mittelstaaten noch Preußen interessiert. Als Österreich sich aufgrund einer ziemlich irrationalen Entscheidung des jungen Kaisers Franz Joseph für die Allianz mit den Westmächten entschied, drohte ein Krieg. Österreich besetzte die Donaufürstentümer und band kriegsentscheidend einen Großteil der russischen Militärmacht. Der Bundestag folgte aber dem preußischen Neutralitätskurs und verweigerte Österreich die beantragte Bundeshilfe, er beschloss lediglich eine Kriegsbereitschaft „in jeder Richtung“. Ohne allzu viel dazu beigetragen zu haben, hatte Bismarck einen ersten Etappensieg gegen Österreich errungen. Er hatte die deutschen Regierungen für Preußen gewonnen und Österreich von seinem einzigen internationalen Bündnispartner getrennt. In Russland hatte man die Niederlage, die man allein Österreich anlastete, nie mehr vergessen, und der Panslawismus als Exponent einer aktiven Balkanpolitik erhielt mächtigen Auftrieb. Als der russische Botschafter Peter Freiherr von Meyendorff 1854 Wien verließ, verabschiedete er sich mit einer Drohung: „Mich dauert nur der junge Kaiser, denn seine Politik hat uns so tief verletzt, dass er darauf zählen kann, keine ruhige Stunde mehr zu haben, solange er lebt.“³

Die Folgen des Krimkrieges für die Nationalstaatenbildung

Der Krimkrieg als die große Wende in der europäischen Politik wurde 1856 im Pariser Frieden beendet. Das „Wiener System“ von 1815 und die „Heilige Allianz“ zwischen Russland, Preußen und Österreich waren zerschlagen. Russland war der große Verlierer, Napoleon III. war der „Pate“ eines neuen Europa, das nach dem Programm der *Idées Napoléoniennes* auf der Grundlage des Nationalitätenprinzips neu geordnet werden sollte. Auf weitere Sicht bedeutete das die Aufteilung Österreichs, den Wiederaufbau eines Großpolen, die Gründung selbstständiger Balkanstaaten (Rumänien, Bulgarien, Serbien, Montenegro), die Gewinnung des linken Rheinufers, Belgiens und der Rheinmündung für Frankreich, in Summe die Sicherung der Hegemonie Frankreichs in Europa. Als tagespolitischer Ansatzpunkt diente Napoleons Angriff gegen Österreich in Italien, nicht um Sardinien für seinen Einsatz im Krimkrieg zu belohnen, auch nicht um die italienische Einigung zu unterstützen, sondern „weil ihm der Augenblick günstig schien, den Hebel zur Revision des Systems von 1815 anzusetzen und dem Nationalitätenprinzip zum Sieg zu verhelfen“⁴. Schon während des Pariser Friedenskongresses hatte er öffentlich die Frage gestellt: „Was kann man für Italien tun?“⁵ Dass es ihm dabei nicht um die nationale Einheit Italiens, sondern um die Vorherrschaft Frankreichs ging, zeigte der Geheimvertrag, den er 1858 in Plombières mit dem piemontesischen Ministerpräsidenten Graf Cavour abschloss, wonach Piemont die österreichische Lombardei und Venetien bekommen, Mittelitalien aber ein Königreich unter Napoléon Jérôme, Süditalien eines

Abb. 5
 J. C. FÜLLHAAS
Schlacht bei Solferino, 24. Juni 1859
 Rasterdruck nach Lithografie
 Bildarchiv der Österreichischen
 Nationalbibliothek, Wien

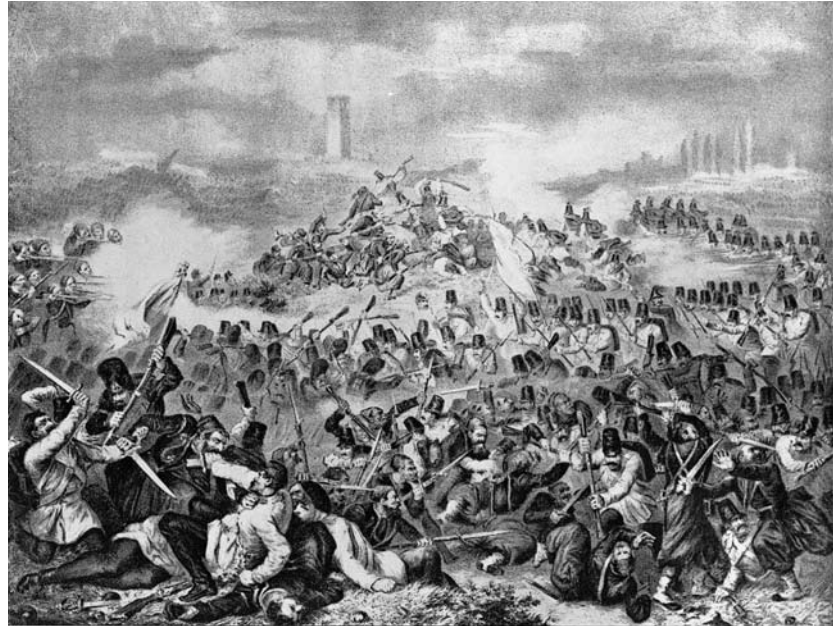


Abb. 6
 VINZENZ KATZLER
*Zusammenkunft zwischen Kaiser Franz
 Josef I. und Napoleon III. in Villafranca
 am 11. Juli 1859*
 Lithografie
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien

unter der Familie Murat werden sollte. Frankreich wurde für seine Unterstützung mit dem Herzogtum Savoyen und Nizza entschädigt. In seiner Mitteilung beim Neujahrsempfang 1859 an den österreichischen Botschafter Alexander Baron von Hübner erklärte Napoleon indirekt, aber unverhohlen den vorbereiteten Krieg: „Ich bedaure, dass unsere Beziehungen nicht so gut sind, wie ich es wünschte. Ich bitte Sie aber, nach Wien zu berichten, dass meine persönlichen Gefühle für den Kaiser immer die gleichen sind.“⁶

Kriegsschauplatz Italien

In Deutschland ahnte man, dass der Angriff Napoleons gegen Österreich in Italien nur ein Vorspiel zu einem Angriff auf Deutschland war. Die Nationalen aller politischen Richtungen gaben in Erinnerung an die Rheinkrise von 1840 die Parole aus, den „Rhein am Po“ zu verteidigen. Kaiser Franz Joseph (Abb. 4) glaubte daher, dass der Deutsche Bund Österreich militärisch unterstützen würde. Er leistete sich aber den arroganten Fehler, ohne Vorverhandlungen seinerseits Sardinien den Krieg zu erklären. Weil es sich damit nicht um einen in der Bundesakte für eine Hilfsverpflichtung vorgesehenen „Angriff einer fremden Macht auf deutsches Gebiet“ handelte, war der Bund formal nicht zur Unterstützung verpflichtet. Unter Missachtung aller politischen und militärischen Warnungen ging Franz Joseph allein in einen aussichtslosen Krieg. Gegen die hochgerüsteten französischen und sardinischen Truppen verlor die unter einer inferioren Führung stehende und unzuverlässige österreichische Armee die Schlachten von Magenta (4. Juni 1859) und Solferino (24. Juni 1859, Abb. 5). Zwar war damit der Krieg noch nicht verloren, denn das Festungsviereck Verona-Mantua-Legnago-Peschiera blieb fest in österreichischer Hand. Aber Napoleon bot in den Vorverhandlungen von Villafranca einen überaus günstigen Frieden

an (Abb. 6), weil sich sein Partner Cavour nicht an die Abmachungen von Plombières hielt und Italien mit Ausnahme des Kirchenstaates durch die Freischaren Giuseppe Garibaldi erobern ließ. Schon 1860 konnte Viktor Emanuel II. die ganze Halbinsel mit Ausnahme eines verkleinerten Kirchenstaates und des österreichisch verbliebenen Venetiens als „Regno d’Italia“ proklamieren. Franz Joseph ging auf das Angebot ein, weil er bei einer Fortsetzung des Krieges mit dem Aufflammen eines Aufstandes in Ungarn und Galizien rechnen musste. Vor allem aber wollte er vermeiden, sich Preußen auszuliefern. Der zu Sondierungen nach Berlin entsandte Alfred Fürst Windisch-Graetz kam mit der erwarteten Antwort zurück, dass Preußen zur Hilfe bereit sei, aber nur unter der Bedingung, dass sich Österreich aus Deutschland zurückziehe. Gerade dazu war aber der Kaiser von Österreich aus Traditionsgründen wie aus innenpolitischen Überlegungen nicht bereit. Im Gegenteil, Österreich begann nach der Teilniederlage in Italien nun den Kampf nicht mehr um den Verbleib in Deutschland, sondern tatsächlich um die Vorherrschaft im Deutschen Bund.

Politische Konsequenzen des Italienkrieges in Deutschland

In Deutschland wurde angesichts des Krieges in Oberitalien eine heftige publizistische Diskussion geführt. Zuerst neigte die öffentliche Meinung, prominent vertreten durch die angesehene *Allgemeine Zeitung*, dazu, um Oberitalien zu kämpfen, weil es sich um eine traditionelle „Vormauer des Reiches“ handelte, an der die alten „Herrenrechte der germanischen Rasse“ verteidigt werden mussten.⁷ Zunehmend setzte sich die Auffassung durch, dass Deutschland angesichts der Gefahr aus Frankreich und der Unsicherheit der Haltung Russlands gestärkt werden müsse, um in der neuen Konstellation offener europäischer Mächtebeziehungen bestehen zu können. Wie diese Stärkung erreicht werden konnte, darüber gingen die Meinungen auseinander. Die proösterreichische Haltung verflüchtigte sich bald, weil das österreichische Programm keinerlei Zukunftsperspektive in Richtung der Gründung eines deutschen Nationalstaates erkennen ließ. Österreich kämpfte einfach für das traditionelle Recht gegen die Revolution, so wurde argumentiert. Der moralische Verlust der italienischen Niederlage bestand für Österreich darin, dass das „junge Europa“ Giuseppe Mazzinis gegen das



Abb. 7
Eröffnung des Reichstages, 29. April 1861
Xylografie nach Originalskizze
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien

„Europa der Monarchien“ im Bündnis zwischen der liberal-konservativen Regierung Cavour in Turin und der Revolution Garibaldis einen überzeugenden Sieg errungen hatte. Ein Teil der Liberalen, die Demokraten und die Sozialisten forderten ein solches Bündnis der fortschrittlichen Kräfte auch für Deutschland. Auch die alte Trennung in kleindeutsch und großdeutsch brach wieder auf, diesmal unter stärkeren Vorzeichen als 1848. 1859 konstituierte sich der „Deutsche Nationalverein“ als Plattform der insbesondere an den Universitäten vertretenen Kleindeutschen. Ihm schloss sich der Führer der Mehrheitssozialisten Ferdinand Lassalle mit seinem „Allgemeinen Arbeiterverein“ an. Der schlesische Dichter und Publizist Gustav Freytag sah in Österreich das große Hindernis der deutschen Einheit: „Das Haus Habsburg ist undeutsch, es gibt nur zwei Parteien in Deutschland: Protestanten und Altgläubige, Lebendige und Tote, Preußen und Österreicher, Gott und den Teufel. Österreich leidet an marasmus senilis, in seinem unvermeidlichen Zusammenbruch wird sich Gottes Strafgericht vollziehen.“⁴⁸ In Preußen warben die liberalen *Preussischen Jahrbücher* für eine kleindeutsche Orientierung Berlins, die konservative *Kreuzzeitung* verteidigte die neutralistische Regierungspolitik. Gegen die Kleindeutschen stand der „Deutsche Reformverein“ der Großdeutschen. Das publizistische Zentrum waren die 1852 gegründeten Münchner *Historisch-Politischen Blätter*. Das großdeutsche Parteilager war weitgehend identisch mit den deutschen Katholiken, die sich gegen ein protestantisches, preußisch geführtes Deutschland wehrten. Auch die Regierungen der größeren Länder teilten die Abneigung gegen Berlin. Sie wollten allerdings auch nicht zu politischen Gehilfen Österreichs werden. Unter der Führung des sächsischen Ministers Friedrich Ferdinand von Beust versuchten sie, sich als unabhängiges „Drittes Deutschland“ zwischen den beiden rivalisierenden Großmächten zu positionieren. Dazu waren sie nicht zu schwach, aber zu zerstritten, und nicht nur Preußen und Österreich waren gegen eine solche Teilung der Macht, die Idee entsprach auch nicht der immer stärker tönenden Forderung nach einem mächtigen Nationalstaat. Nur ob dieser Nationalstaat im kleindeutsch-preußischen oder großdeutsch-österreichischen Umfang gestaltet werden sollte, darum wurde gerungen.

Abb. 8
 Porträtfotografie des Reichskanzlers
 Fürst von Bismarck, 3. Juli 1871



Versuch der Konsolidierung Österreichs

Nach der Niederlage in Italien entschloss sich Kaiser Franz Joseph, den Kampf um die Erhaltung der Stellung Österreichs in Deutschland aufzunehmen: zunächst zögernd und im Einklang mit der österreichischen Realität des Vielvölkerstaates, dann aber entschieden im Sinne einer großdeutschen Programmatik nach innen und nach außen. Wie bei allen Schnellschüssen des jungen, unkontrolliertes Selbstbewusstsein demonstrierenden Monarchen war bald erkennbar, dass es der Entscheidung an Konsequenz mangelte und keinerlei diplomatische Vorkehrungen getroffen worden waren. Noch vom Schlachtfeld von Solferino aus verkündete der Kaiser nicht nur den Kampf um Deutschland, sondern auch das Ende des Neoabsolutismus in Österreich. Nach dem nur halb geglückten Versuch einer landständischen Verfassung mit dem „Oktoberdiplom“ von 1860 legte der zum „Staatsminister“ bestellte Anton von Schmerling mit dem „Februarpatent“ von 1861 eine zentralistische Reichsverfassung mit einem „Reichsrat“ als Reichsparlament vor (Abb. 7). Die „Pragmatische Sanktion“ von 1713, das föderalistische „Oktoberdiplom“ und das zentralistische „Februar-

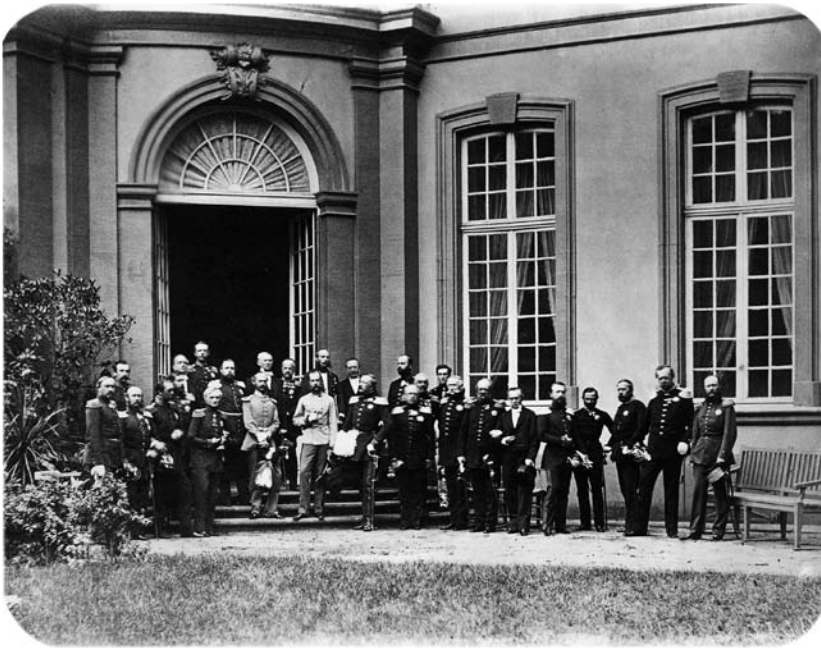


Abb. 9
Fürstentag in Frankfurt am Main,
 von Kaiser Franz Joseph gegen Preußen
 einberufen, 16. August 1863
 Fotografie

patent“ bildeten nach dem Urteil des Kaisers „Die Verfassung unseres Reiches“. Weil die Ungarn, Kroaten und Rumänen dem Reichsrat fernblieben, erlangte das „Februarpatent“ nur für die nichtungarischen Reichsteile Geltung. Die „Väter der Verfassung“ Schmerling und Hans von Perthaler waren nicht nur Exponenten des bürgerlichen Liberalismus, sondern auch Vertreter einer großdeutschen Politik. Im Zentrum der Schmerling'schen Verfassungskonstruktion stand weniger der Gedanke des Zentralismus, weshalb das Februarpatent mit dem Oktoberdiplom durchaus vereinbar war, als vielmehr das Ziel einer Konsolidierung des Staates durch die politische Sicherung der deutschen Vorherrschaft. Das Wahlrecht des „Februarpatentes“ begünstigte in eklatanter Weise das deutsche Bürgertum. Begleitet wurde der politische Umschwung von einer Welle deutsch orientierter kulturpolitischer Gesten.

Die Schillerfeiern des Jahres 1859 und die Aufführungen des *Wallenstein* und des *Wilhelm Tell* im Burgtheater waren Manifestationen des neudeutschen Nationalismus in Österreich. Zur Erinnerung an die Schlacht von Aspern 1809 wurde 1860 vor der Hofburg das Denkmal für Erzherzog Karl enthüllt, versehen mit der Aufschrift „Dem beharrlichen Kämpfer für Deutschlands Ehre“ (Abb. 10). Bald folgte jenes des Prinzen Eugen von Savoyen. Damit sollte daran erinnert werden, dass Österreich zwei Jahrhunderte lang Deutschlands Grenze gegen den Osten verteidigt hatte. Begeisterte Zustimmung fand diese an die politische Öffentlichkeit und die Regierungen Deutschlands adressierte Politik der „moralischen Eroberungen“ im „deutschen Referat“ des Außenministeriums, wo die großdeutschen Emigranten aus Hessen (Ludwig von Biegeleben), Nassau (Max von Gagern) und Hannover (Gustav Graf Blome) die Kampfpolitik Schwarzenbergs wiederaufleben ließen. Schmerling selbst stützte sich auf das 1860 im Druck erschienene Testament des Handels- und Finanzministers der Regierung Schwarzenberg Karl Ludwig Freiherr von Bruck. Bruck hatte 1851 eine



Abb. 10
 VINZENZ KATZLER
Enthüllungsfest des Erzherzog-Karl-
Denkmals in Wien am 22. Mai 1860
 Fotografie
 Bildarchiv der Österreichischen
 Nationalbibliothek, Wien

Zolleinigung zwischen Österreich und Preußen im Sinne eines nationalen Schutzzollsystems gegen die wachsende internationale Konkurrenz vorgeschlagen. Das wäre ein Ersatz für das von den kleindeutschen Nationalisten und Preußen abgelehnte gesamtdeutsche „Mitteleuropa der 70 Millionen“ Einwohner gewesen.

Der Frankfurter Fürstentag

Höhepunkt dieser deutschlandpolitischen Offensive Österreichs war der Frankfurter Fürstentag, zu dem Kaiser Franz Joseph die Regenten und Regierungen der deutschen Staaten 1863 an den Sitz des Bundestages lud (Abb. 9). Wenige Tage vorher hatte eine Mehrheit des Bundestages einen österreichisch-mittelstaatlichen Antrag auf Einberufung einer Versammlung von Delegierten der Landtage an einen Ausschuss überwiesen, der mit der Beratung von Bundesgesetzen über Zivil- und Obligationenrecht eine markante Aufwertung der Bundeszuständigkeiten beschließen sollte. Endlich schien Bewegung in die Bundespolitik zu kommen. Durch ganz Deutschland ging eine Welle der Begeisterung. Alle Regenten der großen und kleinen Staaten und die Bürgermeister der vier Freien Städte folgten dem Ruf in die Krönungsstadt in der Hoffnung nicht auf eine Erneuerung des zugrunde gegangenen alten Reiches, aber auf eine „würdige und machtvolle Ausgestaltung des nationalen Lebens“⁹. Nur der preußische König Wilhelm blieb der Versammlung fern, und die zentrale Frage, wie die Mehrheit der öffentlichen Meinung und die deutschen Regierungen mit diesem Dissens eines, wenn auch des mächtigsten, Mitgliedes neben Österreich umgehen würden, blieb offen. Ob der König nicht doch zur Teilnahme und zu einem Kompromiss gewonnen werden konnte, war noch nicht entschieden. Dass er zunächst einmal nicht in Frankfurt erschien, dazu hat Franz Joseph mit einer seiner undiplomatischen Anwendungen kaiserlicher Würde einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet. Er hatte überraschend den zur Kur in Gastein weilenden preußischen König besucht, um ihn mündlich zur Frankfurter Versammlung einzuladen. Ohne auf dessen Vorschlag einer vorbereitenden Außenministerkonferenz einzugehen, erschien eine Viertelstunde nach der Besprechung ein Adjutant mit der förmlichen Einladung zum Fürstentag. Erst nach der Verletzung seines Stolzes durch dieses Vorgehen entschloss sich der preußische König zur Absage. Denn der Entschluss Österreichs zu einer Politik des Entweder-oder mit der Drohung einer Majorisierung Preußens entfernte sich vom bis dahin versuchten Kurs der Verhandlungen und gab den Weg frei für jene Kräfte in Preußen und Deutschland, die die Lösung des Problems nur mehr in einem Hegemonialkrieg sahen.

Die Vorschläge im Einzelnen, Absage des Königs von Preußen

Dabei war das, was von der Regierung Schmerling gegen die Bedenken des Außenministers Bernhard Graf Rechberg und Rothenlöwen unter Federführung des 1848er-Demokraten Julius Fröbel und des nach Wien geholten preußischen Publizisten Constantin Frantz als Reformplan in Frankfurt vorgelegt wurde, sachlich bedeutsam und zukunftssträchtig.¹⁰ Unter grundsätzlicher Beibehaltung des Staatenbundes sollten die bundesstaatlichen Elemente gestärkt werden. An die Stelle des offiziellen österreichischen Bundesvorsitzes und des inoffiziellen österreichisch-preußischen Duumvirates sollte als neue Exekutivgewalt ein fünfköpfiges Direktorium treten, bestehend aus Österreich, Preußen, Bayern und

zwei turnusmäßig wechselnden Mitgliedern. Der „Engere Rat“ der Bundesversammlung blieb als föderative Staatenvertretung. Neu war die Versammlung von 302 von den Landesparlamenten für drei Jahre gewählten Bundesabgeordneten mit Beschlussrecht für die Bundesgesetzgebung. Eine Versammlung der Fürsten und vierer Bürgermeister musste die beschlossenen Gesetze sanktionieren. Als Schiedsinstanz in Bundesangelegenheiten sollte ein in Frankfurt eingerichtetes Bundesgericht entscheiden. Was in diesem Vorschlag an einer Stärkung des Bundes enthalten war, war sehr viel, auch noch als in den Beratungen die Exekutive auf sechs Mitglieder erhöht und Einstimmigkeit für Verfassungsänderungen eingefügt wurde. Trotz vieler Bedenken nahmen von den 30 anwesenden Staatsoberhäuptern 24 die Reformakte an. Der Rest knüpfte die Zustimmung an die Haltung Preußens. König Johann von Sachsen, der Doyen der deutschen Fürsten, reiste mit seinem Minister Beust nach Baden-Baden, um diese Zustimmung zu erwirken. König Wilhelm und seine Familie waren dazu bereit. Die von Österreich vorgeschlagene Reform brachte keine Verschlechterung der Stellung Preußens, eine Stärkung Deutschlands nach innen und nach außen und die geforderte Parität mit Österreich im Bund. Allerdings war Preußen kein dominierendes Mitglied eines Bundes, nicht einmal wie bis bisher gemeinsam mit Österreich. Das war der preußischen Regierung zu wenig. Vor allem war es keine souveräne Großmacht, diese konnte es nur werden, wenn es sich von Österreich trennte und wenigstens einen Teil Deutschlands seiner politischen, wirtschaftlichen und militärischen Führung unterwarf. Dass Preußen darauf ein Recht hatte und dabei sogar einen „deutschen Beruf“ zu erfüllen hatte, davon konnte der preußische Ministerpräsident Bismarck seinen König letztlich überzeugen (Abb. 8). Am 20. August 1863 lehnte Wilhelm die Einladung, sich an den Verhandlungen in Frankfurt zu beteiligen, endgültig ab. Bismarck rechnete diese Entscheidung später zu den größten Erfolgen seines an Siegen so reichen Lebens. Die 24 Landesoberhäupter hatten dem österreichischen Projekt unter der Bedingung eines Anschlusses Preußens zwar zugestimmt, da ein solcher allerdings nicht erwartet werden konnte, scheiterte der Fürstentag. Die Weigerung Preußens, sich an einer Reform des Deutschen Bundes zu beteiligen, bedeutete dessen Ende. Der Krieg, der 1866 geführt wurde, war damit eröffnet.

„Preußen an die Spitze von Deutschland und aus dem Bundesverhältnis heraus“ – Die Rolle des Otto von Bismarck

Der Mann, der diesen Krieg anstrebte und für unvermeidbar hielt, hatte sich durchgesetzt. Schon als Gesandter im Bundestag in Frankfurt ab 1851 lieferte sich Otto von Bismarck legendäre Rededuelle mit dem österreichischen Präsidiagesandten Anton Prokesch von Osten. Schon damals drängte er zum Konflikt und hielt die von der Berliner Regierung vertretene Konsenspolitik auf Dauer für unhaltbar. Als Prokesch Bismarck 1852 näher kennenlernte, berichtete er nach Wien: „Preußen an die Spitze von Deutschland und aus dem Bundesverhältnis heraus – das ist, wenn ich recht beurteile, sein leitender Gedanke.“¹¹ Und Bismarck vertraute einem Freund an: „Unsere Politik hat keinen anderen Exerzierplatz als Deutschland, schon unserer geographischen Verwachsenheit wegen, und gerade diesen glaubt Österreich dringend auch für sich zu gebrauchen. Wir atmen einer dem anderen die Luft vor dem Munde fort, einer muss weichen oder vom anderen gewichen werden, bis dann müssen wir Gegner

Abb. 11
RUDOLF OTTO RITTER VON OTTENFELD
Schlacht bei Königgrätz, 1866
Heliogravüre nach Ölgemälde
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien



sein, das halte ich für eine unignorierbare Tatsache, wie unwillkommen sie auch sein mag.¹² Unvermeidbar war für Bismarck der Krieg nicht nur, weil Österreich und Preußen „denselben streitigen Acker pflügen“, sondern weil Österreich der einzige Staat war, an dem Preußen „nachhaltig verlieren, und [...] nachhaltig gewinnen“ konnte.¹³ Als Bismarck am 22. September 1862 zum Ministerpräsidenten und Außenminister bestellt wurde – er hatte sich dem König verpflichtet, unter Umgehung des Budgetrechtes des Landtages eine Heeresreform durchzuführen –, gab er sein für die innen- und außenpolitische Zukunft Deutschlands bedeutsames und katastrophales Programm bekannt: „Nicht auf Preußens Liberalismus sieht Deutschland, sondern auf seine Macht [...] Preußen muss seine Kraft zusammenfassen und zusammenhalten auf den günstigen Augenblick, der schon einige Male verpasst ist; Preußens Grenzen nach den Wiener Verträgen sind zu einem gesunden Staatsleben nicht günstig; nicht durch Reden und Majoritätsbeschlüsse werden die großen Fragen der Zeit entschieden – das ist der große Fehler von 1848 und 1849 gewesen –, sondern durch Blut und Eisen.“¹⁴ Den Kampf mit „Blut und Eisen“ bereitete er durch einen Etappensieg mit „Eisen und Kohle“ vor. 1860 hatten England und Frankreich einen Freihandelsvertrag geschlossen. Dieser nach dem Vorkämpfer des Wirtschaftsliberalismus in England benannte Cobden-Vertrag schuf zum ersten Mal eine westeuropäische Freihandelszone mit zahlreichen Meistbegünstigungsklauseln. Preußen und der Zollverein waren nicht unbedingt gezwungen, auf das von Napoleon III. in Berlin unterbreitete Angebot eines Anschlusses einzugehen. Bismarck erkannte aber sofort die politischen Möglichkeiten, die sich für seine Politik ergaben. Einerseits konnte er den Deutschen Zollverein unter stärkere Kontrolle bringen und auf ganz Deutschland erweitern, andererseits bot sich die Möglichkeit, Österreich endgültig aus dem deutschen Zollverband auszuschließen. Als die Zollvereinsstaaten zögerten, sich dem preußischen Vertrag mit Frankreich anzuschließen, drohte Bismarck mit der Kündigung des Zollvereins. Daraufhin beugten sich nicht nur die bisherigen Mitglieder des Zollvereins, auch der Deutsche Handelstag, eine freie proösterreichische Vereinigung süd- und mitteldeutscher Staaten, schloss sich dem Zollverein an. Österreich konnte oder wollte, das hatte

Bismarck vorausgesehen, nicht dem Ausmaß der Zollöffnung folgen, wie es von Preußen vorgegeben wurde. Damit waren nicht nur alle Verhandlungen über eine deutsch-österreichische Zolleinigung abgebrochen. Der Anschluss Deutschlands an den Cobden-Vertrag 1862 war als „handelspolitisches Villafranca“ die Vorwegnahme der definitiven Niederlage von Königgrätz 1866 (Abb. 11).

Bündnis Österreich-Preußen im Krieg gegen Dänemark

Um aus dem handelspolitischen Sieg auch deutschlandpolitisches Kapital schlagen zu können, musste Bismarck die anlässlich des Frankfurter Fürstentages demonstrierte Gegnerschaft der Bundesländer brechen, diese gewinnen oder, wenn das nicht gelang, sie ausmanövrieren oder ausschalten. Die Möglichkeit dazu bot die 1863 wieder aufgeflamte Frage der staatsrechtlichen Stellung des Doppelherzogtums Schleswig-Holstein. Das ursprünglich mit Holstein zum Deutschen Bund gehörende und 1848 heiß umkämpfte Herzogtum war 1852 durch einen von Österreich und Preußen, nicht aber vom Deutschen Bund unterschriebenen internationalen Schiedsspruch der dänischen Krone zugesprochen worden, allerdings mit der Auflage, die Einheit des Herzogtums und den Sonderstatus des dänischen Schleswig zu garantieren. 1863 dehnte der dänische König Christian IX. eine 1855 verkündete Gesamtstaatsverfassung auch auf Schleswig-Holstein aus. Das Herzogtum wurde geteilt und das deutsch-dänische gemischtnationale Schleswig der Verwaltung Kopenhagens unterstellt. Der Deutsche Bund protestierte, eine Bundesarmee aus Bayern, Sachsen und Hessen-Darmstadt zog gegen Dänemark in den Krieg. Das politische Ziel dieser Aktion war die Errichtung eines neuen Mittelstaates zur Stärkung des Bundes gegen die beiden Großmächte, und das im Norden Deutschlands, wo Preußen die meisten Regierungen auf seiner Seite hatte. Das konnte Preußen nicht akzeptieren. Bismarck gewann den österreichischen Außenminister Rechberg für den gemeinsamen Krieg gegen Dänemark. Der Krieg war schnell entschieden: durch Siege bei Oeversee/Flensburg und die Eroberung der Insel Alsen zu Lande und durch die



Abb. 12
JOSEF PÖTTNER
Seeschlacht bei Helgoland
Öl auf Leinwand, 79 x 118,5 cm
Privatbesitz, Wien

Brechung der dänischen Blockade vor Helgoland zur See unter Beteiligung einer österreichischen Eskader unter dem Kommando des späteren Helden von Lissa, damals Linienschiffskapitän, Wilhelm von Tegetthoff (Abb. 12).

Konsequenzen des österreichischen Verrats am Bund

Dass es Bismarck gelang, die Bundespolitik zu konterkarieren und dazu noch Österreich zu einem Verrat an den nationalen Prinzipien dieser Politik zu gewinnen, war eines seiner diplomatischen Meisterstücke und Beleg für die Naivität der Wiener Politik. Statt sich mit dem Bund und den deutschen Mittelstaaten zu verbünden, machte Graf Rechberg gemeinsame Sache mit Preußen. Es handelte sich dabei um eine an Dummheit grenzende Blindheit, weil Bismarck die deutschlandpolitischen Aggressionsziele seiner Politik mit einer für die damalige Diplomatie ungewöhnlichen Offenheit verkündet hatte. Von einer Täuschung Wiens konnte keine Rede sein. Rechberg wollte zunächst nur verhindern, dass sich Preußen einfach der Herzogtümer bemächtigte, ohne dass jemand wenigstens den Versuch machte, eine Annexion zu verhindern. Die gemeinsame Besetzung nicht im Namen des Deutschen Bundes, sondern zugunsten Preußens und Österreichs war für Bismarck nur eine Übergangslösung. Für Österreich konnte sie aus militärischen Gründen auch nichts anderes sein. Daher war es nicht schwierig, Österreich für einen ersten Rückzug zu gewinnen: Die Verwaltung wurde geteilt, Preußen erhielt Schleswig, Österreich Holstein, die Rechte auf das Herzogtum Lauenburg kaufte Preußen für zweieinhalb Millionen Taler. Über einen Erfolg in Schleswig-Holstein brauchte sich Bismarck keine Sorgen zu machen, weil Österreich zu einem Widerstand gar nicht fähig war. Wichtiger für Bismarck war, dass Österreich durch seinen Verrat am Bundesrecht seinen nicht unbeträchtlichen Kredit in Deutschland verloren hatte, auch bei seiner traditionellen mittelstaatlichen Klientel. Um diesen Fehler zu kompensieren, machte Wien eine Kehrtwendung und begann vorsichtig auf die Linie der Bundespolitik zurückzufinden und sich aus dem Schlepptau Preußens zu befreien. Es duldete in seinem Verwaltungsgebiet Holstein Demonstrationen für die Selbstständigkeit des Elbe-Herzogtums und erschwerte die preußische Waffenzufuhr auf den durch Holstein nach Schleswig führenden Transitstraßen. Dafür verlor es aber die Partnerschaft Preußens. Noch einmal schien ein Ausgleich möglich, als im August 1864 in Wien über die Modalitäten der Besetzung Schleswig-Holsteins verhandelt wurde. Rechberg testete dabei, was das Bündnis mit Preußen wirklich wert war. Österreich war bereit, Schleswig-Holstein Preußen zu überlassen und sich damit definitiv von der Bundespartei in Frankfurt zu trennen, wenn sich Preußen verpflichtete, Österreich bei der Rückeroberung der Lombardei und der Toskana zu unterstützen. Aber der darüber konzipierte „Schönbrunner Vertrag“ blieb ein interessanter Entwurf. Zwar verhandelte Bismarck darüber, aber er fand einen Vorwand, ihn nicht zu unterzeichnen.

Auflösung des Deutschen Bundes

Weder um Schleswig-Holstein ging es Bismarck, noch um eine Kompromisslösung in der deutschen Verfassungsfrage. Denn längst war er entschlossen, diese mit Gewalt zu entscheiden, wenn Österreich nicht freiwillig aus Deutschland auschied. Im Hinblick auf dieses Ziel hatte er sich der Neutralität Russlands,

Frankreichs und Englands versichert. Mit Italien schloss er am 8. April 1866 einen auf drei Monate befristeten Allianzvertrag ab, der Turin verpflichtete, sofort nach der Kriegserklärung Preußens Österreich anzugreifen. Damit war die Hälfte der österreichischen Armee gebunden und neben der technischen und organisatorischen auch die zahlenmäßige Überlegenheit Preußens gesichert. Österreich blieb nur die unsichere Abmachung mit Napoleon, um den Preis der französischen Neutralität Venetiens an Frankreich abzutreten, auch dann, wenn Österreich den Krieg gewinnen sollte. Als beide Seiten ihre Armeen zu mobilisieren begannen, unternahm Österreich einen dramatischen Schritt in der Frankfurter Bundesversammlung, um dem Streit um Scheinprobleme ein Ende zu bereiten. Es teilte mit, dass es angesichts der Vergänglichkeit, zu einer Einigung mit Preußen in der schleswig-holsteinischen Frage zu gelangen, die Entscheidung über die Herzogtümer dem Deutschen Bund anheimstelle. Preußen ließ daraufhin seine Truppen in Holstein einmarschieren. Die Bundesversammlung stimmte im Gegenzug mit neun gegen fünf Stimmen und einer Enthaltung für den österreichischen Antrag auf Mobilisierung der Bundestruppen gegen Preußen, das sich einem Schiedsverfahren verweigert und zur Selbsthilfe gegriffen hatte. Alle Rechtsfragen hinter sich lassend – nach Artikel II der Bundesakte war der Deutsche Bund ein unauflöslicher Verein – erklärte Preußen seinen Austritt aus dem Bund und begann mit seinen norddeutschen Verbündeten den Krieg gegen Österreich und seine Bundesgenossen Bayern, Württemberg, Baden, Sachsen, Hannover, Kurhessen, Hessen-Darmstadt und einige kleinere Bundesmitglieder. Er dauerte nur sechs Wochen und endete mit dem Austritt Österreichs aus Deutschland, der Auflösung des Deutschen Bundes und der Abtretung Venetiens an das Königreich Italien.

Reaktionen auf die Auflösung des Bundes

Das war eine große Wende in der deutschen und der europäischen Geschichte. Es ging zuletzt natürlich nicht um die kleinliche Frage der Besatzungsrechte in Schleswig-Holstein, die der lächerliche Anlass für die Eskalation des Konfliktes war. Es ging auch letztlich nicht um die deutsche Frage; sie wurde zwar zugunsten eines preußischen Kleindeutschland entschieden, aber nicht gelöst. Mit Recht wurde darüber nachgedacht, ob Bismarck nicht „zum Totengräber einer reformierbaren und funktionsfähigen mitteleuropäischen Föderativordnung mit langfristigen Konsequenzen für den Gang der deutschen und europäischen Geschichte“ geworden war.¹⁵ Die Antwort ist eine historiografische Parteilichkeitsfrage. Für die Kleindeutschen schien Bismarcks Triumph ein Schritt zur Verwirklichung ihres Traumes vom neuen Deutschland. Die politisch Scharfsichtigen wie Heinrich von Treitschke erkannten aber bald, dass sich die Frage, ob Deutschland oder Preußen triumphierte, erst in der Zukunft beantworten würde. Für Österreich bedeutete die „erste deutsche Teilung“ eine den Untergang vorwegnehmende Katastrophe. Die ca. zehn Millionen Deutschen Österreichs und Ungarns (1880) sahen ihre traditionelle politische und kulturelle Führung in Mitteleuropa ohne den Rückhalt im Deutschen Bunde bedroht, die Deutschliberalen schlossen mit Ungarn einen stillschweigenden Ausgleich mit dem zunächst inoffiziellen Ziel der Sicherung der deutsch-magyarischen Vorherrschaft. Die Antwort der anderen Nationalitäten war die Forderung zuerst nach Gleichberechtigung, dann nach Autonomie, zuletzt nach nationalstaatli-

cher Selbstständigkeit. Ein Kampf, der erst im 21. Jahrhundert endete, nahm seinen Anfang. Auch die europäischen Regierungen waren sich sofort der Bedeutung des Ereignisses bewusst, obwohl sie scheinbar teilnahmslos bis unerschlüssig der Eskalation des Konfliktes zugesehen hatten. In Frankreich erwachte schnell der Ruf nach „Rache für Sadowa“¹⁶, weil man erkannte, dass man das nächste Ziel der Bismarck'schen Diplomatie werden könnte. Russland ahnte, was die Schonung, die Bismarck Österreich im Waffenstillstand von Nikolsburg gewährte, für die Zukunft bedeuten konnte. Nur England jubelte über das Ende einer „indirekten Universalherrschaft Österreichs“ über Europa und das zeitgemäße Ende „des Traumes vom Heiligen Römischen Reich“.¹⁷

Die Neuordnung Europas: Ein Kampf um Machterweiterung

In der Konkurrenz zwischen Preußen und Österreich ging es aber um mehr als um diplomatische Konstellationen und Machtkämpfe. Zur Beantwortung stand die Frage der ideellen Begründung für die innere und äußere Neuordnung der europäischen Politik. Österreich stand entschieden gegen den Nationalstaatsgedanken und für das Prinzip der „Gleichberechtigung“ der Nationalitäten, weil jede andere Doktrin gleichbedeutend mit dem Bürgerkrieg in Mitteleuropa gewesen wäre, wie er in der Revolution von 1848 schon einmal stattgefunden hatte. Der österreichische Außenminister Alexander Graf Mensdorff-Pouilly hat dies dem britischen Gesandten John Arthur Douglas Lord Bloomfield in einer für die österreichische Diplomatie ungewöhnlich luziden Erklärung dargelegt: „Dieser Krieg könnte zu einer Aufteilung, wenn nicht überhaupt zur Zerstörung Österreichs führen. Dieses muss all seine Rechte ausschöpfen, um sich zu verteidigen, oder in diesem Kampf untergehen. Österreich ist entschlossen, das Nationalitätenprinzip nicht anzuerkennen, das als Argument vorgeschoben wurde, es zu veranlassen, Venetien abzutreten. Was ist denn die österreichische Monarchie? Ein Vielvölkerstaat. Würde sie Venetien aufgeben, um König Vittorio Emanuele entgegenzukommen, nur weil er es seinem Königreich einzuverleiben wünscht, wohin würde das führen? Wo würde die neue Grenze gezogen? Würde er sich zufrieden geben, bevor er dem legitimen Besitzer alle adriatischen Besitzungen entrissen hätte? Der Fürst von Hohenzollern könnte eines Tages feststellen, dass in Siebenbürgen viele Rumänen leben, und den Wunsch haben, dieses Gebiet an Moldau und Walachei anzuschließen. Der Fürst von Serbien könnte seinerseits die österreichischen Serben für sich beanspruchen und verlangen, dass diese in sein Fürstentum eingegliedert werden sollten. Tatsächlich sind wir zu einer Haltung entschlossen, die auf der Verteidigung unserer Prinzipien und unserer auf den Verträgen basierenden Rechte beruht.“¹⁸ Auch Preußen kämpfte für ein Prinzip. Allerdings handelte es sich dabei nicht einfach um die Verteidigung der Idee des Nationalstaates für die Neuordnung Deutschlands und Italiens. Die Nationalstaatsidee und der Nationalliberalismus waren für Bismarck wie für Cavour nur wenig mehr als Mittel zum Zweck der Machtsteigerung, um sie als europäische Großmächte zu etablieren. Bismarcks politisches Glaubensbekenntnis lautete: „Zuerst Großmacht, dann Bundesstaat.“¹⁹ Für Preußen hat dies Helmuth von Moltke, der Chef des preußischen Generalstabes, auf den Punkt gebracht, als er feststellte, dass der Krieg von 1866 „nicht aus Notwehr gegen die Bedrohung der eigenen Existenz entsprungen, auch nicht hervorgerufen [wurde] durch die öffentliche Meinung und die Stimme des Volkes. Es war

ein im Kabinett als notwendig erkannter, längst beabsichtigter und ruhig vorbereiteter Kampf nicht um Ländererwerb, Gebietserweiterung oder materiellen Gewinn, sondern für ein ideales Gut – für Machterweiterung.²⁰ Das war es, was der Kardinalstaatssekretär Giacomo Antonelli in Rom meinte, als er auf die Nachricht von der Niederlage Österreichs mit den Worten reagierte: „Casca il mondo!“ („Die Welt bricht zusammen!“) Was er meinte, war, dass die Zukunft Europas nicht mehr nach dem Prinzip des Rechts, sondern nach jenem der Macht gestaltet würde.

- 1 František Palacký: *Österreichs Staatsidee*, Prag 1866, S. 79–86.
- 2 Friedrich Wilhelm IV. an Radowitz, 23. Dezember 1848, in: Helmut Böhme (Hg.), *Die Reichsgründung*, München 1967, S. 70 f.
- 3 Zit. in Egon Caesar Conte Corti: *Elisabeth. „Die seltsame Frau“*. Nach dem schriftlichen Nachlass der Kaiserin, den Tagbüchern ihrer Tochter und sonstigen Tagebüchern und Dokumenten, Salzburg/Leipzig 1934, S. 65; nach einem Bericht des bayerischen Gesandten Graf Lerchenfeld, Wien, 16. November 1857.
- 4 Winfried Baumgart: *Der Friede von Paris 1856. Studien zum Verhältnis von Kriegführung, Politik und Friedenswahrung*, München/Wien 1972, S. 203.
- 5 Zit. in Hanns Leo Mikoletzky: *Österreich, das entscheidende 19. Jahrhundert*, Wien 1972, S. 374.
- 6 Joseph Alexander Graf Hübner: *Neun Jahre der Erinnerungen eines österreichischen Botschafters in Paris unter dem Zweiten Kaiserreich 1851–1859*, Bd. II, Berlin 1904, S. 150.
- 7 Zit. in Heinrich Lutz: *Zwischen Habsburg und Preußen. Deutschland 1815–1866*, Berlin 1985, S. 412.
- 8 Zit. in Eduard Tempelty (Hg.): *Gustav Freytag und Herzog Ernst von Coburg im Briefwechsel 1853 bis 1893*, Leipzig 1904, S. 131.
- 9 Lutz: *Zwischen Habsburg und Preußen*, a. a. O., S. 442.
- 10 Die Akten bei Ernst Rudolf Huber (Hg.): *Dokumente zur deutschen Verfassungsgeschichte*, Bd. III, Stuttgart 1963, S. 421 ff.
- 11 Friedrich Engel-János: „Ein Kampf um Österreich in Berlin und Frankfurt 1849–1855“, in: ders., *Geschichte auf dem Ballhausplatz. Essays zur österreichischen Außenpolitik 1830–1941*, Graz/Wien/Köln 1963, S. 65–101, hier S. 86.
- 12 Bismarck an Leopold von Gerlach, Frankfurt, 20. Dezember 1853, in: Otto von Bismarck, *Die Gesammelten Werke XIV/1*, 1935, S. 334.
- 13 Bismarck an Manteuffel, Frankfurt, 26. April 1856, in: Heinrich Poschinger (Hg.), *Preußen am Bundestag 1851–1859. Dokumente der Preussischen Bundestagsgesandtschaft*, Bd. II: 1854–1856, Leipzig² 1882, S. 364.
- 14 Horst Kohl (Hg.): *Die politischen Reden des Fürsten Bismarck*, Bd. II, Stuttgart 1892, S. 30.
- 15 Wolf D. Gruner: „Bismarck, die Süddeutschen Staaten, das Ende des Deutschen Bundes und die Gründung des preußisch-kleindeutschen Reiches 1862–1871“, in: Jost Dülffer/Hans Hübner (Hg.), *Otto von Bismarck. Person – Politik – Mythos*, Berlin 1993, S. 45–81, hier S. 50.
- 16 Sadowa war ein Dorf bei Königgrätz, nach dem außerhalb Deutschlands die Schlacht von 1866 bezeichnet wurde.
- 17 Zit. in Heinrich Ritter von Srbik: *Deutsche Einheit. Idee und Wirklichkeit vom Heiligen Reich bis Königgrätz*, Bd. IV, München 1942, S. 467, nach *Memoirs and Letters of Sir Robert Morier*, Bd. II, London/New York 1911, S. 66, 69.
- 18 Bloomfield an Stanley, Wien, 2. Juni 1866; zit. in Francis Roy Bridge: „Österreich(-Ungarn) unter den Großmächten“, in: Adam Wandruszka/Peter Urbanitsch (Hg.), *Die Habsburgermonarchie*, Bd. VI/1, Wien 1989, S. 196–373, hier S. 231.
- 19 Otto von Bismarck: *Gedanken und Erinnerungen*, Bd. II, Stuttgart/Berlin 1905, S. 19.
- 20 Zit. in Srbik: *Deutsche Einheit*, a. a. O., S. 424, nach Helmuth von Moltke: *Gesammelte Schriften und Denkwürdigkeiten*, Bd. III, Berlin 1891, S. 426.



Der Seekrieg in der Adria 1866

Österreich und „seine“ Kriegsmarine

Obwohl bereits im 14. Jahrhundert erste Küstenlandstriche entlang der Adria in habsburgischen Besitz gelangten und damit die Basis für die Entwicklung einer eigenständigen Seefahrt gelegt schien, blieb der sich nur langsam entwickelnde Seehandel vor allem auf die Eigeninitiative der Küstenbewohner beschränkt. Der Schutz der Handelsfahrzeuge insbesondere gegen türkische und maurische Freibeuter oblag gleichfalls der Zivilbevölkerung und ging über die Bildung einer Küstenmiliz und die Bewaffnung einiger Handelsschiffe nicht hinaus. Während des 16. Jahrhunderts scheiterten maritime Bestrebungen dann auch aufgrund der Dominanz der Republiken Venedig und Ragusa, die nur allzu genau darauf achteten, dass ihnen aus den habsburgischen Küstenlandstrichen keine kommerzielle bzw. militärische Konkurrenz entstand. Lediglich zur Abwehr von Seeräubern wurden gemeinsame Schiffskontingente gebildet, wobei Venedig das schwimmende Material und das erbländische Küstengebiet* die Besatzungen zu stellen hatte.¹ Anfang des 17. Jahrhunderts sollte es dann trotzdem zum offenen Konflikt mit der Lagunenrepublik kommen, zumal vor allem aus dem osmanischen Reichsgebiet an die kroatische Küste geflüchtete Christen („Uskoken“) sich durch Übergriffe auf die Handelsschiffahrt eine Lebensgrundlage zu schaffen suchten. Die Beeinträchtigung des Seehandels betraf insbesondere venezianische Kauffahrer, welche von den in und um Zengg (heute Senj) siedelnden Uskoken ständig bedroht wurden. Nachdem eine von Venedig gewünschte Absiedelung der Uskoken seitens des Kaisers abgelehnt worden war, kam es 1615 sogar zum Krieg, der letztlich aufgrund der Ereignisse in Mitteleuropa im Jahre 1618 im Rahmen eines Verhandlungsfriedens – die Uskoken wurden an die Karlstädter Militärgrenze abgesiedelt – beendet wurde.²

Während des Dreißigjährigen Krieges findet sich im Jahre 1628 eine Bestallung des Herzogs von Friedland (Wallenstein) als „General-Capitain des oceanischen und baltischen Meeres und der aufhabenden Armada“, welche auf das Vorhandensein einer katholischen Kriegsmarine hindeutet.³ Schiffe und Mannschaften dürften weitgehend von norddeutschen Küsten gestellt worden sein, eine stärkere Inanspruchnahme der habsburgischen Erblande ist eher unwahrscheinlich. Über das tatsächliche Schicksal bzw. die Stärke dieser kaiserlichen Flotte in der Ostsee ist nur wenig bekannt, doch gilt als gesichert, dass es wiederholt zu Gefechten mit schwedischen Schiffen kam.

An der Gründung einer eigenen ständigen Kriegsmarine waren das Reich und die in kontinentalen Maßstäben denkende Habsburgerdynastie nach Ende des Dreißigjährigen Krieges jedoch vorerst nicht interessiert, zumal das politische und militärische Schwergewicht der Habsburger Ende des 17. und Anfang des 18.

* Fachbegriffe dieses Artikels sind im Glossar auf den Seiten 142 und 143 erklärt

Abb. 1
KONSTANTINOS BOLANACHI
Limenschiff Kaiser in der Schlacht bei Lissa
1868
Öl auf Leinwand, 164 x 127 cm
Belvedere, Wien

Jahrhunderts aufgrund der immer wieder aufbrechenden Konflikte mit dem Osmanischen Reich vor allem auf Ost- und Südosteuropa ausgerichtet war. Dass man allerdings bereit war, die Schifffahrt – sofern sie für militärische Landoperationen nützlich schien – zu fördern, manifestierte sich in der Schaffung einer beachtlichen, vorerst nach ungarischem („Nassadisten“), dann nach türkischem Vorbild entwickelten Donauflotte. Diese aus Tschaiken und Kanonenbarken bestehende Flotte hatte ihre Existenz vor allem dem Vorhandensein einer osmanischen Flussstreitmacht zu verdanken, der ein kaiserliches Gegengewicht entgegengestellt werden sollte. Die durchaus positiven militärischen Erfahrungen wurden jedoch von den hohen Anschaffungs- und Folgekosten – neben dem Bau gestaltete sich vor allem die Instandhaltung überaus kostenintensiv – überdeckt, sodass der entscheidende Impuls, dem Landheer zusätzlich auch eine kaiserliche Hochseemarine zur Seite zu stellen, nicht erfolgte.

Erst mit der Gründung der „Privilegierten Orientalischen Compagnie“ und der „k.k. Ostindischen Handelsgesellschaft“ zur geregelten Abwicklung des Handels mit der Levante, Indien, Afrika und China war von Kaiser Karl VI. auch die Aufstellung einer eigenen „k.k. Kriegsflotte“ vorgesehen worden. Ihre Aufgabe bestand bzw. hätte im Schutz der Handelsschifffahrt bestanden, doch blieb ihre Stärke aufgrund finanzieller Schwierigkeiten auf einige wenige bewaffnete Kauffahrer beschränkt, welche die an sie gestellten Erwartungen nicht erfüllen konnten. Mit der Auflösung der beiden Handelsgesellschaften 1727 bzw. 1731 verschwand die ohnehin nur symbolisch existierende k.k. Kriegsflotte auch aus der Adria.

Als Kaiser Joseph II. 1765 seine Regierung antrat, wurde ihm seitens des Grafen Kaunitz empfohlen, zum Schutz der k.k. Handelsschifffahrt im Mittelmeer eine eigene Kriegsmarine vorzusehen. Die entstehenden Kosten sollten durch die erhöhten Gewinne aus dem Seehandel kompensiert werden. Doch der Kaiser zweifelte sowohl an der Einbringung der notwendigen Finanzmittel als auch an der grundsätzlichen Sinnhaftigkeit einer eigenen Kriegsflotte. Dennoch sollten sich k.k. Kriegsschiffe bereits wenige Jahre später als absolut notwendig erweisen. Als Holland österreichischen Handelsschiffen die Benützung der Schelde verwehrte, sollten zwei angekaufte Kutter, „Le Juste“ und „Le Ferme“ (je 20 Kanonen), die Blockade öffnen. 1784 kam es jedoch zu einem raschen Friedensschluss, sodass die beiden Kutter vor Ort nicht mehr benötigt wurden und nach Triest segeln konnten.⁴ Sie bildeten schließlich den Kern des von Joseph II. ab dem Jahr 1786 angestrebten Vorhabens, eine eigenständige maritime Komponente innerhalb der Streitkräfte aufzubauen. Die Ausführung dieses Plans litt neuerlich unter chronischen finanziellen Problemen, teilweise durch den kostspieligen Türkenkrieg von 1788/89 ausgelöst, obwohl durch die Einbindung des Triestiner Marinearsenals zumindest eine leistungsfähige logistische Basis für den Bau bzw. die Ausrüstung und Armierung von Kriegsschiffen (vor allem Kanonenbooten) zur Verfügung stand.

Infolge der Beendigung des Krieges mit dem Osmanischen Reich im Jahr 1790 änderte sich jedoch die Situation, zumal – so die Argumentation des für die Aufbringung der finanziellen Mittel verantwortlichen Triestiner Gouvernements – dadurch auch die Gefährdung durch türkische „Barbaresken“ bedeutend gesunken und der Bedarf an teuren Kriegsschiffen nicht mehr gegeben war. Der neue Kaiser, Leopold II., schloss sich entgegen der Einschätzung des Hofkriegsrates dieser Meinung an und ordnete die Verkleinerung der Flotte an, der vor allem die beiden Kutter zum Opfer fielen; sie wurden weit unter Wert verkauft.⁵

Diese, oftmals auch als „Triestiner Marine“ bezeichnete, erheblich verkleinerte Flotte spielte, trotz nachmaliger Verstärkung durch bewaffnete Handelsschiffe, in den Kriegen gegen Frankreich keine herausragende Rolle. Erst durch den Frieden von Campo Formio 1797 ergaben sich für den Ausbau der Flotte neue Möglichkeiten, da im Rahmen des vereinbarten Gebietsabtausches Venetien und Dalmatien in den Besitz der Habsburger gelangten. Ein positiver Nebeneffekt der Eingliederung Venetiens manifestierte sich in der Übernahme zahlreicher ausgerüsteter bzw. in Bau befindlicher venezianischer Kriegsschiffe. Diese Einheiten bildeten schließlich die „österreichisch-venezianische Kriegsmarine“. Obwohl ihre Stärke im Vergleich zu den Flotten Englands und Frankreichs bescheiden wirken musste, stellte sie, insbesondere in der Adria, einen nicht zu unterschätzenden militärischen Faktor dar.

Die Niederlagen Österreichs in den Kriegen von 1805 und 1809 bedeuteten nicht nur den Verlust der eben erst erworbenen Küstenländer, sondern auch der ursprünglich im Besitz der Habsburger befindlichen Küstengebiete. Ohne Meereszugang war auch das Schicksal der österreichischen Kriegsmarine vorgegeben. Das Gros der Einheiten fiel an Frankreich.

Der Wiener Kongress von 1815, der für Österreich im Groben die Wiederherstellung des „Status quo ante“ inklusive der Erwerbungen von 1797 bedeutete, machte aus dem jungen Kaisertum endgültig einen Mittelmeerstaat. Damit stellte sich auch die Frage nach einer Neugründung bzw. Wiederherstellung einer eigenen Kriegsmarine. Der erste Schritt schien mit der Übernahme zahlreicher Beutefahrzeuge bereits getan – mehr noch, die beachtliche Anzahl ausgerüsteter Kriegsschiffe verschaffte Österreich sogar die maritime Vormachtstellung im Mittelmeer. Die finanzielle Krise des Staates, die eine Kürzung des Militäretats zur Folge hatte, musste die Flotte umso härter treffen, als das Landheer, im Mittelpunkt jeglicher militärischer Überlegungen stehend, bevorzugt mit den ohnehin geringen Mitteln beteiligt wurde. Ein Großteil der Flotte konnte nicht erhalten werden und wurde daher zum Abbruch verkauft oder verrottete in den Häfen. Die wenigen in Dienst gestellten Einheiten fanden im militärischen Nachschubdienst in Dalmatien oder bei der Bekämpfung von Seeräubern auf der Adria und in der Levante (östliches Mittelmeer) Verwendung.

Die nationale Identität der Flotte orientierte sich begrifflicherweise an den eingeschifften Mannschaften, die mehrheitlich den italienischsprachigen Küstenlandstrichen der Monarchie entstammten. Von einer „österreichischen Marine“ zu sprechen wäre daher kaum zutreffend, vielmehr entsprach sie in Bezug auf ihre Tradition und ihre Reglements einer venezianischen und hinsichtlich ihrer Nationalität einer italienischen Flotte. Dass sich dieser Umstand als problematisch erweisen konnte, zeigte sich in den Revolutionskämpfen von 1848/49, als sich eine Hälfte der Marine auf die Seite des aufständischen Venedig stellte. Nach der Niederschlagung der Erhebungen, in deren Verlauf es auch zu zahlreichen Seegefechten zwischen den loyal gebliebenen und den aufständischen Flottenteilen kam, erfolgte eine starke Reduzierung des italienischen Elements, in deren Vordergrund die nationale Durchmischung der Besatzungen stand, die aber auch Symbolwirkung hatte; die bis dahin gebräuchlichen italienischen Schiffsnamen wurden ins Deutsche übersetzt. Erst ab diesem Zeitpunkt kann auch de facto von einer österreichischen Kriegsmarine gesprochen werden. Von der sich nunmehr langsam entwickelnden österreichischen maritimen Identität blieb man in Wiener Militärkreisen dennoch unbeeindruckt. Die zugewiesenen Geldmittel reichten

gerade für die Erhaltung der bestehenden Einheiten, an einen weiteren Ausbau war nicht zu denken. Der militärische Nutzen, den man sich vom Besitz der Flotte erhoffte, wurde lediglich in Verbindung mit militärischen Operationen der Landarmee gesehen. Insbesondere galt es, zum Schutz der rückwärtigen Verbindungen einer möglicherweise in Oberitalien stehenden kaiserlichen Armee, die Küsten Venetiens, Triests und Istriens gegen feindliche Anlandungen zu sichern – eine Funktion, welche die Flotte im Krieg gegen Sardinien und Frankreich 1859 mit nur drei Fregatten und zwei Korvetten vollkommen erfüllte. Dennoch blieb die Frage des Küstenschutzes in Venetien und Dalmatien besonders akut. Das Marineoberkommando wurde ab 1854 von Erzherzog Ferdinand Max, einem Bruder des Kaisers, wahrgenommen. Unter seiner Ägide war 1862 das k.k. Marineministerium gegründet worden, das man schließlich 1865 als Marinesektion in das Kriegsministerium eingliederte. Während der aktiven Dienstzeit Erzherzog Ferdinand Max' wurde, um eine Schmälerung seines Kompetenzbereiches zu verhindern, keine Veränderung an der Spitzengliederung von Heer und Flotte vorgenommen. Nach dem Ausscheiden des Erzherzogs aufgrund seiner Annahme der mexikanischen Kaiserwürde im Jahre 1864 wurde jedoch insbesondere durch den Generalstabschef und Kommandanten der in Italien stehenden k.k. 2. Armee, Feldzeugmeister Ludwig von Benedek, und seinen Nachfolger Feldmarschall-Leutnant Henikstein die Vormachtstellung des Heeres über die Flotte in operativ-militärischen Angelegenheiten deutlich gemacht. Die Flotte hätte sich demnach vor allem dem Küsten- und Flankenschutz gegen etwaige feindliche Anlandungen zu widmen und sich somit also ausschließlich defensiv zu verhalten gehabt.⁶ Erst der Deutsch-Dänische Krieg von 1864, als zur Verstärkung der schwachen preußischen Seestreitkräfte österreichische Kriegsschiffe in die Nordsee entsandt wurden, brachte den ersten selbstständigen Einsatz einer k.k. Eskader und zeigte die operativen Möglichkeiten einer schlagkräftigen Flotte auf.

Der Krieg Österreichs gegen Preußen und Italien

Der Krieg von 1866 stellte Österreich in militärischer Hinsicht nicht nur vor das Dilemma eines Kampfes an zwei Fronten, er hatte auch in seiner politischen Vorgeschichte zwei unterschiedliche Ansatzpunkte. Zum einen ging es im Konflikt mit Preußen um die endgültige Klärung der deutschen Frage, zum anderen blickte das junge Königreich Italien nur allzu begierig auf die noch verbliebenen italienischsprachigen Gebiete der Habsburgermonarchie. Insbesondere die Erwerbung Venetiens stand im Mittelpunkt der italienischen Aspirationen.

Die unterschiedlichen Ansichten hinsichtlich der künftigen Stellung der im Krieg von 1864 gemeinsam „befreiten“ Herzogtümer Schleswig und Holstein⁷ entzündeten letztlich den Krieg mit Preußen. Durch den vom preußischen Ministerpräsidenten Otto von Bismarck erreichten Bündnisvertrag mit Italien vom 8. April, in dem sich Preußen verpflichtete, innerhalb von drei Monaten den Krieg gegen Österreich bei sonstiger Sistierung jeglicher Verbindlichkeiten zu beginnen, wurde die österreichische Armeeführung mit der Tatsache konfrontiert, auf zwei unabhängigen Kriegsschauplätzen kämpfen zu müssen. Der Nordarmee oblag es, in einer Stärke von sieben Korps und fünf Kavalleriedivisionen den Krieg gegen Preußen zu führen – sie bildete damit das militärische Schwergewicht. Dagegen hatte die kaiserliche Südarmee – lediglich drei Korps stark – unter Erzherzog Albrecht gemein-



Abb. 2
 ALEXANDER RITTER VON BENSA
Husarenattacke im Gefecht von Schweinshädel in Böhmen. Attacke des Husarenregimentes Nr. 7 gegen preußische Infanterie am 29. Juni 1866
 Öl auf Holz, 26 x 39,5 cm
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien

sam mit der Flotte defensiv zu bleiben. Gestützt auf das Festungsviereck Verona-Mantua-Legnago-Peschiera sollte Venetien verteidigt werden.⁸

Der Kriegsverlauf entwickelte sich im Norden (Abb. 2) bekanntlich sehr unglücklich und mündete schließlich in die Katastrophe von Königgrätz. Der Südmarmee hingegen gelang es, durch geschicktes Manövrieren gegenüber dem quantitativ weit überlegenen Gegner die eigene Operationsfähigkeit zu erhalten und ihm in der Feldschlacht bei Custoz(z)a am 24. Juni sogar eine Niederlage beizubringen. Die letztlich auf dem nördlichen Kriegsschauplatz einsetzende Krise nötigte die Armeeführung jedoch, Truppen zugunsten der Nordarmee abzuziehen, sodass ab dem 9. Juli Venetien geräumt werden musste. Damit hatten sich die strategischen Vorgaben, unter deren Berücksichtigung der Einsatz der Flotte geplant worden war, nämlich Rückendeckung der in Italien stehenden Armee, vollkommen gewandelt. Das Zusammenwirken von Land- und Marinestreitkräften war spätestens ab Mitte Juli 1866 nicht mehr möglich.

Die österreichische Kriegsmarine bei Kriegsbeginn

Am 18. April ergingen im Rahmen einer „Allerhöchsten Entschließung“ die ersten Direktiven hinsichtlich der beabsichtigten Verwendung der k.k. Kriegsmarine im bevorstehenden Krieg mit Italien.⁹

Dies bedeutete nunmehr definitiv, dass innerhalb der Armeeführung der militärische Einsatz der Flotte für wahrscheinlich gehalten wurde, und schuf endgültige Klarheit hinsichtlich der einzuleitenden Vorbereitungsmaßnahmen. Im Grunde folgten die Direktiven aus Wien den Vorschlägen der Marinetruppen- und Flotteninspektion, jedoch kamen sie im Vergleich zu der bereits überall spürbaren Kriegsstimmung relativ spät. Sie enthielten organisatorische Anweisungen vor allem darüber, welche Einheiten der Kriegsmarine in die operative Eskader eingereiht werden sollten: an Panzerschiffen die Fregatten „Don Juan d’Austria“, „Kaiser Max“, „Prinz Eugen“, „Drache“ und „Salamander“, daneben die Holzschraubenfregatten „Novara“, „Schwarzenberg“, „Radetzky“ (Abb. 3), „Donau“ und „Adria“, die Schraubenkorvette „Erzherzog Friedrich“ und die

Abb. 3
Fregatte „Radetzky“, nach 1867
Fotografie, 18,8 x 29,2 cm
Heeresgeschichtliches Museum, Wien



Schraubenkanonenboote „Dalmat“, „Hum“, „Velebich“, „Reka“, „Streiter“, „Seehund“ und „Wall“ sowie die Raddampfer „Elisabeth“, „Greif“, „Lucia“, „Andreas Hofer“ und „Triest“. Für den Kundschafts- und Verbindungs-dienst wurden neben den oben erwähnten Raddampfern noch zusätzliche Zivilfahrzeuge angemietet, meist schnell laufende Dampfer, die als „Avisos“ der Flotte zur Verfügung stehen sollten.¹⁰ In dieser Flottenliste fehlten jedoch die größten vorhandenen Einheiten, die Panzerfregatten „Erzherzog Ferdinand Max“ (Abb. 5, 19 und Abb. S. 111) und „Habsburg“ (Abb. 6) sowie das Linienschiff „Kaiser“ (Abb. 20), welche in abgerüstetem Zustand bzw. noch nicht fertiggestellt in den Häfen von Triest und Pola (Abb. 7 und Abb. S. 110) lagen. In erstere waren gerade die Maschinenanlagen und Teile der Panzerung montiert worden; Bemastung und Takelage, vor allem jedoch die Bewaffnung – die bestellten Kruppgeschütze waren nicht, wie meist in der österreichischen Marineliteratur dargestellt, aus politischen, sondern aus technisch-konstruktiven Gründen¹¹

Abb. 4
Schrauben-Kanonboot „Kerka“
nach 1867
Fotografie, 20 x 30,6 cm
Heeresgeschichtliches Museum, Wien





Abb. 5
 ANTON PERKO
Seeschlacht bei Lissa: Die S.M.S. „Ferdinand Max“ nach der Schlacht vor Anker bei Fort Brioni, 1871
 Öl auf Karton, 16 x 21,7 cm
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien

(noch) nicht ausgeliefert worden – fehlten noch.¹² Der „Kaiser“, das einzige Linienschiff der Flotte (zwei Batteriedecks, 92 Kanonen), war erst kürzlich für seeuntüchtig erklärt worden und erwartete seinen Umbau zum Blockschiff oder Wohnhulk.¹³ Obwohl die Tatsache, dass die Marinesektion innerhalb des Kriegsministeriums trotz der sich bereits abzeichnenden politischen Krise offensichtlich kein gesteigertes Interesse an der Indienststellung bzw. Vollendung dieser Einheiten gezeigt hatte, schon allein verwunderlich stimmen musste, konnte auch die durch eine „Allerhöchste EntschlieÙung“ als operative Eskader bezeichnete Flotte keinesfalls eine solche genannt werden. Ein Großteil der Einheiten war in die erste oder zweite Reserve versetzt und noch nicht ausgerüstet worden, viele Einheiten befanden sich fernab heimischer Gewässer und mussten erst zurückgerufen werden.

Die k.k. Kriegsmarine entsprach im Frühjahr 1866 dem Bild einer typischen Friedensflotte, die mit sparsamsten Mitteln den Friedensdienst aufrechtzuerhalten suchte. Konteradmiral Tegetthoff, der Kommandant der Friedenseskader, wurde am 18. April zum Kommandanten der Flotte ernannt. Er kommentierte den Zustand der Flotte im März 1866 folgendermaßen:

„[...] und ich traf in Pola ein, um trotz des Kriegsgeschreies aller in- und ausländischen Blätter das Hafen-Admiralat und das Arsenal in einem gemüthlichen Friedenschlummer wiederzufinden, den zu stören einige von Wien eingetroffene Weisungen von halb verschwommener kriegerischer Färbung nicht vermocht hatten.“¹⁴

Tegetthoff sah sich nun mit einer Vielzahl von Problemen konfrontiert. Die Überlegung, seine quantitative Unterlegenheit durch eine raschere Operationsbereitschaft auszugleichen, war illusorisch, da die triste materielle Situation nicht einmal die rechtzeitige Indienststellung aller Einheiten garantierte. Andererseits schlossen die teilweise sehr weiten Rückwege der telegrafisch zurückbeordneten Schiffe ohnehin eine rasche Konzentrierung aus. Weiters traten noch organisato-



Abb. 6
Panzerfregatte S.M.S. „Habsburg“
 nach 1867
 Fotografie, 14 x 19,4 cm
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Abb. 7
Der Hafen von Pola, um 1866
Fotografie, 36 x 49 cm
Heeresgeschichtliches Museum, Wien



rische Schwierigkeiten hinzu, welche wiederum auf das maritime Unverständnis der Armeeführung zurückzuführen waren. Entgegen den Vorschlägen der Flotteninspektion gestand man Tegetthoff nicht die Selbstständigkeit eines Armeekommandanten zu, sondern stellte seine Eskader unter das Kommando der Südmee, ein Umstand, der den flexiblen Einsatz der Marine von vornherein stark beeinträchtigte und entgegen den Erfahrungen des Jahres 1864 noch die Konzeption des klassischen Küstenschutzes zum Ausdruck brachte. Obwohl mit der Bestellung des kriegserfahrenen Tegetthoff zum Eskaderkommandanten die negativen Auswirkungen stark abgeschwächt wurden, machte man damit mehr als deutlich, dass die Adria lediglich als Nebenkriegsschauplatz betrachtet wurde.¹⁵ Dennoch gelang es vorerst, von dieser Situation sogar zu profitieren, da die am 21. April angeordnete Versetzung der Südmee auf den Kriegsstand auch die Kriegsmarine miteinschloss, die ihre Stände somit rechtzeitig zu den Ausrüstungsarbeiten der Schiffe durch die Einberufung der Reservisten und Beurlaubten komplettieren konnte. Es darf bezweifelt werden, ob dies auch erreicht worden wäre, wenn dafür eine separate Weisung der Marinesektion notwendig gewesen wäre.

Als Operationsbasis und Sammelpunkt der nach und nach eintreffenden bzw. ausgerüsteten Kriegsschiffe wurde der nördlich von Pola gelegene Kanal von Fasana festgelegt. Die Wahl dieses Versammlungspunktes entsprach den militärischen Vorgaben der Südmee am besten, da im Falle eines italienischen Flottenvorstoßes auf die venezianische Küste, Triest oder Istrien die k.k. Eskader den Angreifer stets im Rücken bedrohte.¹⁶ Der Gegner musste also, um an den erwähnten Küstenabschnitten tätig zu werden, die vor Fasana liegende Flotte unter allen Umständen unschädlich machen. Der Schutz der Küste Dalmatiens wurde hingegen vernachlässigt und blieb auf die wenigen befestigten Punkte Budua, Cattaro, Castelnuovo, Ragusa, Sebenico, Clissa, Knin, Zara, Lissa, Porto Re und Zengg beschränkt.¹⁷ Das rechtzeitige Eintreffen der Flotte im Fall eines italienischen Anlandungsversuches schien aufgrund der weiten Distanzen nicht gewährleistet. Die dem Kanal von Fasana im Westen vorgelagerte Insel Brioni

schützte die vor Anker liegende Flotte gegen Feindeinsicht, zugleich stellten die Geschütze des dort angelegten Forts zumindest eine gewisse Sicherung dar, die aufgrund des veralteten Artilleriematerials aber eher als moralische bewertet werden muss. Die Eskader hatte sich vor allem selbst zu schützen, indem die Panzerfregatten der nördlichen Einfahrt am nächsten ankerten und so jeden vermeintlichen Eindringling sofort unter zusammengefasstes Feuer nehmen konnten.

Den schweren Panzerfregatten sollte in der kommenden Auseinandersetzung ohnehin die Hauptlast des Kampfes zufallen, waren doch sie allein in der Lage, durch Panzerplatten geschützt, auch schwerem Artilleriefeuer zu widerstehen. Die modernen „Panzer“ waren ein Ergebnis der Erfahrungen des Krimkrieges, in dessen Verlauf auf französischer Seite sogenannte „schwimmende Batterien“ zum Einsatz kamen. Im Grunde wurden die Elemente Artillerie, Panzerschutz und Bewegungsfähigkeit vereinigt, um im Kampf gegen Küstenforts die größtmögliche Feuerkraft einsetzen zu können. Die ersten beiden als gepanzerte Hochseekriegsschiffe konzipierten Einheiten waren die französische „Gloire“¹⁸ und der englische „Warrior“, die beide 1860 vom Stapel liefen und endgültig das Ende der Holzkriegsschiffära einleiteten.¹⁹ Obwohl sich die neuen Konstruktionen nicht immer als besonders seetüchtig erwiesen, galten sie als das effektivste Kampfmittel der modernen Seeschlacht. Diesem Trend entsprechend war man auch in Österreich und Italien darangegangen, die alten Holzkriegsschiffe nach und nach durch neue Panzerfregatten zu ersetzen. Die beiden ersten, vom Obersten Schiffbauingenieur Josef Romako 1861 entworfenen, österreichischen Panzerfregatten („Drache“ und „Salamander“) waren noch sehr einfach konstruiert und verkörperten im Grunde mit Eisenplatten verstärkte Holzfregatten. Die gleichfalls 1861 auf Kiel gelegten Panzerfregatten II. Klasse entsprachen einer vergrößerten Version des ersten Typs, erwiesen sich aber als extrem seeuntüchtig, sodass sie nach Kriegsende (1867) bereits umgebaut werden mussten („Kaiser Max“, „Prinz Eugen“, „Don Juan d’Austria“). Erst die ebenfalls von Romako entworfenen Panzerfregatten III. Klasse („Erzherzog Ferdinand Max“ und „Habsburg“) genühten hinsichtlich ihrer Armierung und Bewaffnung dem europäischen Standard.²⁰

Aber gerade diese modernsten Einheiten lagen noch unfertig in Pola und mussten nun unter Anwendung zahlreicher Improvisationen notdürftig ausgerüstet werden. Am 10. Mai, rund zwei Monate vor dem Aufeinandertreffen der beiden Flotten vor Lissa, entschied Tegetthoff, dass er weder auf die beiden „Panzer“ noch auf das Linienschiff „Kaiser“ verzichten werde können, und beantragte deren Indienstellung. Notfalls sollten die beiden „Panzer“ als „Rammen“ zum Einsatz kommen. Die Fertigstellung der Panzerung gelang in der Rekordzeit von nur wenigen Wochen – anstatt der nicht gelieferten Kruppgeschütze wurden österreichische 48-pfündige Kanonen montiert –, sodass „Erzherzog Ferdinand Max“ am 21. Juni und „Habsburg“ am 27. Juni vollkommen seeklar auf der Reede von Fasana eintreffen konnten. Gleichzeitig erwirkte Tegetthoff von der Marinesektion im Kriegsministerium die improvisierte Verstärkung der Holzkriegsschiffe. Dazu wurden zwischen den Stückpforten des Batteriedecks Ankerketten und um die Kesselräume Eisenschienen montiert, die zwar lediglich gegen schräg aufschlagende Projektile einen gewissen Schutz bieten konnten, jedoch von großem moralischem Wert waren.

Am 23. Juni, dem Tag des Beginns der Feindseligkeiten auf dem südlichen

Kriegsschauplatz, lag die k.k. Eskader bis auf die Panzerfregatte „Habsburg“, das Linienschiff „Kaiser“, die Schraubenfregatte „Novara“ und vier kleinere Einheiten auf der Reede von Fasana vollständig versammelt. Die eintreffenden Einheiten begannen unverzüglich mit der intensiven Ausbildung der Mannschaften, wobei das größte Augenmerk auf den Artilleriedienst gerichtet wurde. Die Erfahrungen des Seegefehctes bei Helgoland 1864 hatten gezeigt, dass die Konzentrierung des Batteriefuers auf nahe Distanzen weitaus größeren Schaden anrichtete als das sonst gebräuchliche parallele (Einzel-)Feuer, das von den einzelnen Geschützvorameistern individuell geführt wurde. Vor allem wenn man es mit Panzerfregatten zu tun hatte, stellte sich die konzentrierte Feuerart als die effektivste heraus, durch sie konnte eine etwaige Unterlegenheit in Quantität und Kaliber ausgeglichen werden. Die Marinesektion, die bei den Ausrüstungsvorhaben der einzelnen Einheiten die Indienstellung der Flotte durch übertriebene Sparmaßnahmen stark verlangsamt hatte, stimmte überraschenderweise den Anträgen Tegetthoffs zu und genehmigte für die Übungen eine zusätzliche Munitionsdotation.²¹

Der Gegner

Die italienische Kriegsmarine von 1866 war aus der Vereinigung der sardischen mit der neapolitanischen Flotte 1859 entstanden und galt als Prestigeobjekt des jungen Königreiches. Die Geldmittel flossen reichlich, doch konnte die italienische Industrie mangels entsprechender Produktionsanlagen noch keine Eisenschiffe herstellen. Die Flotte, die nun in den Jahren 1860 bis 1866 förmlich aus dem Boden gestampft wurde, entstand in den renommiertesten Werften Englands, Frankreichs und der USA. Die große Anzahl der nach den neuesten Erkenntnissen gefertigten Kriegsschiffe sollte den politischen Anspruch Italiens, die dominierende Macht der Adria, später sogar des gesamten Mittelmeeres zu werden, militärisch untermauern. Diese Rüstungen konnten im Grunde genommen nur gegen Österreich gerichtet sein, das die strategisch wichtigen Küstenlandstriche Venedigs, Triests und Istriens zu seinem Staatsgebiet zählte. Dem Kommandanten der für den Krieg gegen Österreich bestimmten Operationsflotte, Admiral Carlo Pellion Conte di Persano (Abb. 8), standen im Juli 1866 durch diese Rüstungsanstrengungen zwölf Panzer- und 13 Holzregatten sowie fünf Aviso- und drei Transportschiffe zur Verfügung. Darunter befand sich auch das auf einer englischen Werft nach den Erfahrungen des amerikanischen Bürgerkriegs gebaute erste Hochseeturmschiff, der „Affondatore“ („Versenker“, Abb. 10). Ursprünglich als sogenannter „Widder“ mit einem neun Meter langen Sporn konstruiert, wurde die Bewaffnung durch zwei jeweils in einem drehbaren Panzerturm gelagerte 300-pfündige (22,8 cm) Armstrong-Kanonen ergänzt. Nach seiner Endausrüstung in Cherbourg verlegte der „Affondatore“ ab 20. Juni in die Adria und traf gerade noch rechtzeitig zur Seeschlacht vor Lissa bei der italienischen Flotte ein.²² Die Erwartungen in diesen auch als „Sporn-Monitor“ bezeichneten Schiffstyp lagen derart hoch, dass er für fähig gehalten wurde, die österreichische Marine, welche in europäischen Marinekreisen als technisch rückständig eingeschätzt wurde, im Alleingang niederkämpfen zu können.²³ Aber auch die übrigen Panzerschiffe brauchten den Vergleich mit englischen und französischen Kriegsschiffen nicht zu scheuen. Die Bewaffnung umfasste als Standardgeschütz gezogene 16-cm-Kanonen, die – wie etwa auf dem „Re d’Italia“ – noch durch zusätzliche 20-cm-Geschütze verstärkt wurden (Abb. 9).²⁴ Zu die-



Abb. 8
Admiral Carlo Pellion Conte di Persano
um 1860
Fotografie

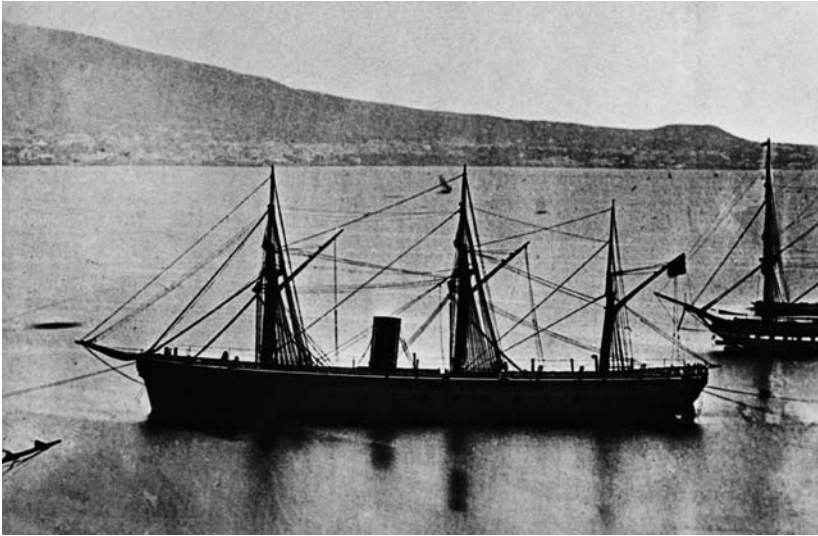


Abb. 9
Panzerfregatte „Re d'Italia“, um 1865
 Fotografie

sen in der Operationsflotte vereinigten Kriegsschiffen traten noch zusätzliche Einheiten, die in der Adria oder im Mittelmeer kreuzten und für einen späteren Einsatz bereitgehalten wurden. Somit unterstanden der Kriegsmarine insgesamt 38 Kriegsschiffe (inklusive Avisos) und 23 Transportschiffe (davon sieben armiert), wobei ihr Gesamtdeplacement 107 000 Tonnen betrug. Die Gesamtzahl der Geschütze belief sich auf 750, die Gesamtmaschinenleistung auf fast 18 000 PS. Die österreichische Eskader hingegen vereinigte unter Miteinbeziehung aller Avisos und angemieteten Hilfsdampfer lediglich 60 000 Tonnen Deplacement, 11 000 PS Maschinenleistung und 544 Rohre. Letztere waren jedoch zu 80 Prozent veraltete Glattrohrkanonen im Kaliber von 30 und 48 Pfund, welche sich aufgrund ihrer schlechteren ballistischen Eigenschaften vor allem hinsichtlich Reichweite und Wirkung den italienischen Geschützen unterlegen zeigten. Die italienischen Kriegsschiffe verfügten daher über den Vorteil, bereits aus großer Distanz den Feuerkampf eröffnen zu können.

Die maßgeblichen italienischen Weisungen für die Gliederung der Operationsflotte ergingen am 3. Mai und sahen die Bildung dreier Geschwader vor. Als Versammlungspunkt wurde der Flotte Ancona (Abb. 11) zugewiesen, welches aufgrund seiner leistungsfähigen Hafenanlagen und bereits aufgefüllten Materialdepots eine derart große Anzahl von Schiffen auch versorgen konnte; als Zufluchthäfen standen Manfredonia und Brindisi zur Verfügung. Zur Erhaltung der Operationsfähigkeit wurden allein in Ancona 27 000 Tonnen, in den beiden Zufluchthäfen jeweils 5000 Tonnen Kohle bereitgestellt. Sollte sich der Bedarf erhöhen, waren in den Depots von Bari, Messina, Neapel und Genua ausreichende Reservebestände vorhanden.²⁵ Auch in dieser Hinsicht zeigte sich die italienische Marine der österreichischen überlegen. Tegetthoff wurden am 19. Mai rund 31 000 Tonnen englische und 7000 Tonnen inländische Kohle, verteilt auf die Häfen Pola, Venedig, Zara, Kumbor, Lissa und Kleck, in Aussicht gestellt. Der errechnete Gesamtbedarf der Flotte lag bei Fahrten mit voller Kraft bei 1100 Tonnen pro Tag. Da nach Eröffnung der Feindseligkeiten mit einer weiteren Zufuhr englischer Kohle nicht mehr gerechnet werden konnte, sollten zumindest 30 000 Tonnen tatsächlich verfügbar sein. Eine Schätzung der vorhandenen



Abb. 10
„L’Affondatore“, um 1860
 Fotografie

Abb. 11
Ancona. Die italienische Flotte nach der Schlacht bei Lissa, 21. Juli 1866
 Fotografie



Bestände am 9. Juni ergab lediglich 13 000 Tonnen englische Kohle. Die Marinesektion hielt diese Menge dennoch für ausreichend und wies auf die negativen ökonomischen Auswirkungen angekaufter und dann doch nicht benötigter Kohle hin. Sollte sich der Bedarf dennoch erhöhen, müsste qualitativ schlechtere inländische Kohle angekauft werden.²⁶ Tegetthoff hatte, da die Marinesektion von dieser Haltung nicht abzubringen war, die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen. Einzelkreuzungen, sofern sie nicht der Sicherung der Flotte dienten, hatten in Zukunft zu unterbleiben. Auch die taktischen Manöver, bei denen ständig Formationswechsel und Angriffsabläufe im Flottenverband geübt wurden (für alle Schiffe nach ihrem Eintreffen vor Fasana obligatorisch), litten unter der Kohlelimitierung und durften daher nur mehr mit halber Geschwindigkeit durchgeführt werden.

Der Angriff auf Lissa

Am 20. Juni erfolgte die Kriegserklärung Italiens, der Beginn der Feindseligkeiten wurde mit dem 23. Juni festgesetzt. Bei einer Aufklärungsmission des gemieteten Dampfers „Stadium“ waren noch keine feindlichen Flottenaktivitäten erkannt worden, sodass Tegetthoff annehmen konnte, das Gros der gegnerischen Flotte hätte seine Operationsbasis bzw. -bereitschaft noch nicht erreicht. Um den taktischen Vorteil, bei einem etwaigen Vorstoß noch auf kleinere feindliche Abteilungen zu treffen, auszunutzen, ansonsten aber zumindest ein persönliches Bild der Lage zu erhalten, überlegte Tegetthoff eine „scharfe“ Erkundung des Gegners. Da ihm mit Erlass vom 15. Mai²⁷ bereits entsprechende Direktiven hinsichtlich des Verhaltens der Flotte im bevorstehenden Krieg zugegangen waren, die davor warnten, eine Unternehmung zu beginnen, welche die Existenz der Flotte aufs Spiel setzen könnte, benötigte er für diese Aktion die Genehmigung seitens des Kommandos der Südmaree. Dabei kam der Flotte der erfolgreiche Verlauf der ersten Operationen der Südmaree – Siege österreichischer Truppen bei Verona und Custoz(z)a – zugute. Der k.k. Eskader wurde mit der Einschränkung, die Küste Venedigs „im Auge zu behalten“, freie Hand gewährt.²⁸ Tegetthoff fasste für diese Unternehmung, die nunmehr eine endgültige Klärung der Feindlage vor Ancona bringen sollte, sechs Panzerfregatten, vier Kanonenboote und zwei Raddampfer zusammen. Am 27. Juni traf der Flottenverband vor der Reede von Ancona ein und hielt zweieinhalb Seemeilen vor der Küste Position. Im Hafen von Ancona konstatierte Tegetthoff elf feindliche Panzerschiffe, vier Schraubenfregatten und zwei Avisodampfer, Rauchsäulen hinter den Hafenmauern verrieten das Vorhandensein weiterer Einheiten. Die italienische Flotte wurde vom plötzlichen Auftauchen Tegetthoffs vollkommen überrascht, zumal die quantitative und qualitative Unterlegenheit der Österreicher ja allgemein bekannt war. Insgesamt befanden sich 25 italienische Schiffe vor Ancona, wobei jedoch noch nicht alle ihre volle Einsatzbereitschaft erreicht hatten. Die „Panzer“ „Principe di Carignano“, „Terribile“ und „Formidabile“ waren gerade dabei, Geschütze zu tauschen und neu zu montieren, auf dem „Re di Portogallo“ hatte sich ein Teil der eingeschifften Kohle selbst entzündet und die Mannschaft war mit Löscharbeiten beschäftigt, die restlichen Schiffe lagen teilweise dampfunktler vertäut. Erst nach und nach setzten sich die ersten Einheiten in Bewegung, wobei es aufgrund des Gedränges zu einer Havarie zwischen dem „San Martino“ und der „Maria Pia“ kam. Persano ließ Kiellinie formieren, erkannte jedoch, dass sich

die k.k. Eskader augenscheinlich Richtung Norden zurückzog, und ließ von einer Verfolgung ab. Diese Begebenheit sollte, obwohl es zu keinen Gefechts-handlungen gekommen war, massive Auswirkungen auf den weiteren Verlauf des Krieges zur See haben. Das unbehelligte Agieren der feindlichen Flotte vor der eigenen Operationsbasis wurde von der italienischen Bevölkerung, aber auch von der Flotte selbst als eine moralische Niederlage empfunden. Die Erklärung Persanos, einige seiner Schiffe wären nicht gefechtsklar gewesen, konnte die öffentliche Erregung kaum beruhigen. Noch dazu erfuhr man am 5. Juli von den österreichisch-französischen Geheimverhandlungen, deren Inhalt den öffentlichen Druck auf die Flotte und ihren Befehlshaber noch zusätzlich verstärkte – Österreich trug Frankreich für seine neutrale Stellung in diesem Krieg die Abtretung Venetiens an.²⁹ Da auch noch die Gefahr eines separaten Waffenstillstands zwischen Österreich und Preußen gegeben war und die italienischen Truppen bis dato ihre militärischen Ziele nicht erreicht hatten, sollte die Flotte „die Kastanien aus dem Feuer holen“. Marineminister Agostino Depretis ordnete nach Abschluss der Ausrüstungsarbeiten das unverzügliche Auslaufen der Flotte an, um sich nach der Ausschaltung der österreichischen Eskader an einem geeigneten Punkt der österreichischen Küste festzusetzen. Entsprechend dieser Ordre stach Persano am 8. Juli in See, kreuzte in der Mitte der Adria, hielt sich aber bewusst von der österreichischen Küste fern. Warum der Admiral trotz seiner quantitativen Übermacht nicht tätig werden wollte, kann nur damit erklärt werden, dass ihm seine Überlegenheit um vier Panzerschiffe nicht ausreichend erschien, um Tegetthoff zu einer Entscheidungsschlacht an der österreichischen Küste herausfordern zu können. Vielleicht sollte aber auch nur das Eintreffen des „Affondatore“ abgewartet werden. Dennoch, am 13. Juli ankerte die Flotte wieder vor Ancona. Am 14. Juli fand nahe Ferrara unter dem Vorsitz des Königs ein Ministerrat unter Miteinbeziehung der höchsten militärischen Führungsebenen statt, bei dem Persano für den Fall weiterer Untätigkeit die Enthebung vom Flottenkommando angedroht wurde.³⁰ Die darauffolgende Besprechung zwischen Depretis und der Flottenführung am 15. Juli führte schließlich zu dem Entschluss, die am weitesten gegen Südwesten vorgeschobene Insel Dalmatiens – Lissa – anzugreifen, um entweder diese einzunehmen oder die österreichische Flotte zum Auslaufen zu zwingen.

Die Insel Lissa war während der Franzosenkriege von den Engländern besetzt und zu einer Flottenstation ausgebaut worden. Zum Schutz der Haupthäfen San Giorgio (Nordseite) und Comisa (Westseite) hatte man zahlreiche Befestigungen errichtet, die nach der Übernahme durch Österreich 1815 verstärkt und erweitert wurden. Insgesamt waren 1866 zwölf Werke bzw. ausgebaute Batterien vorhanden, deren artilleristische Bewaffnung aus 88 veralteten Geschützen bestand, die nur zu einem geringen Teil gegen moderne Panzerschiffe erfolgversprechend eingesetzt werden konnten.³¹ Zur Bedienung der Geschütze und zur Abwehr infanteristischer Anlandungsversuche standen dem Festungs- und Inselkommandanten Oberst David Urs de Margina lediglich 1833 Mann zur Verfügung. Als Verbindungsmittel mit der dalmatinischen Küste diente ein Untersee-Telegrafenkabel über Lesina nach Zara. Der Besitz der Insel konnte für die italienische Marine einen strategischen Vorteil insbesondere für weitere allfällige Operationen bedeuten. Am 16. Juli stach die Flotte mit einer Stärke von 19 Schiffen, darunter elf „Panzer“, in See und erschien nach der Erkundung der Insel durch einen Avisodampfer am 18. Juli vor der Insel. Die Absicht, mit dem Gros der

Abb. 12

Die österreichische Flotte in Keilformation zum Angriff der italienischen vor Lissa schreitend am 20ten July 1866

Fotografie nach einer Grafik von L. Mioni, 15,5 x 30,4 cm
Heeresgeschichtliches Museum, Wien



Schiffe bei San Giorgio tätig zu werden und gleichzeitig bei Comisa Truppen anzulanden, war aufgrund der Verteidigung Comisas nicht möglich. Stattdessen wurden drei Gruppen gebildet: Eine hatte unter dem Kommando des Konteradmirals Giovanni Vacca die Befestigungen von Comisa anzugreifen und nach Ausschaltung der Küstenbatterien eine Landung vorzubereiten, die zweite sollte unter dem Kommando des Vizeadmirals Augusto Albini den kleinen Hafen von Manego unter Feuer nehmen, um danach Truppen auszuschiffen, Persano selbst kommandierte das Gros der Flotte vor San Giorgio. Die Dispositionen wurden am Vormittag des 18. Juli eingenommen. Die Feuereröffnung der ersten beiden Gruppen erfolgte zwischen zehn und elf Uhr, dabei zeigte sich jedoch, dass die teilweise sehr hoch in den Felsen angelegten Küstenbatterien von den Schiffsgeschützen nicht erreicht werden konnten, sodass das Feuer eingestellt wurde. Albini versuchte nun die Landung in der Bucht von Karober. Vacca hatte sich auf Befehl Persanos an der Beschießung San Giorgios zu beteiligen. Die in ihrer Reichweite und Schusswirkung weit unterlegenen Küstenbatterien erlitten während des fast sechsständigen Bombardements schwere Beschädigungen, doch konnten die Versuche, mit Panzerschiffen die Hafeneinfahrt zu forcieren, verhindert werden. Um acht Uhr abends wurde das Feuer eingestellt und die Schiffe zogen sich aus dem Feuerbereich der Küstenbatterien zurück. Die Festungsartilleristen setzten über Nacht die meisten havarierten Geschütze wieder instand, sodass die Abwehrfähigkeit der Österreicher für den nächsten Tag weitgehend wiederhergestellt war.

Unterdessen waren italienische Kanonenboote nach Lesina kommandiert worden, um die Telegrafienleitung nach Lissa zu unterbrechen. Dieses Vorhaben gelang zwar, doch konnte der Telegrafist unter Mitnahme des Apparates flüchten und, an anderer Stelle wieder mit dem Kabel verbunden, seine Beobachtungen ständig nach Zara weitermelden.³²

Für den 19. Juli änderte Persano seinen Angriffsplan. Da inzwischen weitere Schiffe eingetroffen waren, hatte sich die Stärke des Landungskorps auf 2600 Mann erhöht. Albini sollte nun mit den Holzkriegsschiffen die Landung bei Karober durchsetzen, die beiden Panzerschiffe „Terribile“ und „Varese“ hatten Comisa weiter zu beschießen, um die dortigen Batteriebesatzungen zu binden, die verbleibenden „Panzer“ sollten in den Hafen von San Giorgio eindringen und die dortigen Batterien ausschalten. Letzteres gelang, indem sich insgesamt vier Panzerschiffe vor die Hafengebatterien legten und diese unter konzentriertes Feuer nahmen. Unverständlicherweise zogen sich jedoch plötzlich drei „Panzer“ wieder

zurück, der vierte musste, von allen noch verfügbaren Geschützen der Österreicher unter Feuer genommen, folgen.

Albinus Versuche, die Landungstruppen auszuschiffen, waren unterdessen gleichfalls gescheitert, weniger aufgrund der ohnehin nur schwachen Gegenwehr, sondern mangels entsprechender Entschlussfreudigkeit des Kommandanten. Persano befand sich am Abend des 19. Juli somit in einer peinlichen Lage, einerseits weil er trotz augenscheinlicher Überlegenheit und entsprechender Zusagen an das Marineministerium Lissa immer noch nicht eingenommen hatte, andererseits weil mehrere Schiffe beschädigt worden waren und die Kohle- bzw. Munitionsvorräte ergänzt werden sollten. Wilhelm Knobloch schreibt in seinem Bericht über die Kämpfe von Lissa,³³ die Italiener hätten 35 000–40 000 Projektile auf die Befestigungsanlagen abgefeuert. Wenn diese Zahl auch etwas zu hoch gegriffen scheint, so lag sie doch sicherlich um ein Vielfaches über den von österreichischer Seite abgegebenen 2667 Schüssen. Entschied sich der Admiral für die Rückkehr nach Ancona, würde er mit dem Vorwurf der Unfähigkeit konfrontiert werden, blieb er vor Lissa, war die Möglichkeit eines Eingreifens der k.k. Eskader sehr wahrscheinlich. Nachdem am Morgen des 20. Juli ein Dampfer mit zusätzlichen Landungstruppen eingetroffen war, entschied sich Persano, Lissa erneut anzugreifen und alles auf eine Karte zu setzen. Als um acht Uhr morgens die einzelnen Einheiten ihre befohlenen Positionen um die noch ganz in Nebel gehüllte Insel Lissa eingenommen hatten, meldete der vorgeschobene Aviso „Esploratore“ eine Anzahl verdächtiger Schiffe – die k.k. Eskader war zum Entsatz von Lissa angetreten.³⁴

Die Schlacht

Nach der Rückkehr der k.k. Eskader von ihrer Unternehmung gegen Ancona stieß das letzte noch verbleibende Panzerschiff, die Fregatte „Habsburg“, zur Flotte. Sofort wurden die taktischen Übungen und Manöver, die mit Genehmigung des Kommandos der Südarmee sogar bis auf die Sichtweite von Ancona ausgedehnt worden waren, wieder aufgenommen. Dabei übte die Flotte, in drei taktische Divisionen aufgeteilt, neben Formationsänderungen und Gegenmarsch einzelner Gruppen vor allem den gleichzeitigen Kurswechsel aller Schiffe. Am 10. Juli war schließlich auch das letzte zur Operationsflotte bestimmte Schiff, der Raddampfer „Vulcan“, auf der Reede von Fasana eingetroffen. Der Gegner schien, so die Meldungen einzelner Küstenbeobachtungsstationen, mit ähnlichen Übungen beschäftigt zu sein, es gab keinerlei Hinweise auf eine in Vorbereitung befindliche Aktion.

Dann trafen ab dem 17/18. Juli plötzlich telegrafische Depeschen vom Inselkommando Lissa über das Erscheinen feindlicher Schiffe ein, die sich offensichtlich anschickten, einen Angriff auf die Insel einzuleiten. Die Meldungen wurden von Tegetthoff dahingehend interpretiert, dass der Gegner wohl durch Demonstration vor Lissa die k.k. Eskader vom eigentlichen Angriffsziel wegzulocken beabsichtigte. Die Hauptmacht würde, so vermutete der Flaggenstab, da Venetien von den kaiserlichen Truppen bereits geräumt worden war und italienische Truppen sich im stetigen Vormarsch Richtung Isonzo befanden, vor der Küste Istriens oder Triests tätig werden. Das Kommando der Südarmee teilte diese Ansicht und wies in einer Depesche besonders auf den Schutz dieser beiden Küstenabschnitte hin.³⁵ Die strategische Ausgangssituation veränderte sich je-



Abb. 13
Durchbruch der k.k. Eskader
Diagramm nach Corvettenkapitän
Ferdinand Atlmayer
Herresgeschichtliches Museum, Wien

Abb. 14

JOSEF PÜTTNER

**Die Seeschlacht bei Lissa: k.u.k. Linienschiff
„Kaiser“ nach dem Rammstoß gegen die
Panzerfregatte „Re di Portogallo“, 1867**

Öl auf Leinwand, 62 x 88 cm

Heeresgeschichtliches Museum, Wien



doch, als am Morgen des 19. Juli die Stärke des vor Lissa versammelten Geschwaders mit 22 Kriegsschiffen, die darüber hinaus Landungstruppen mit sich führten, angegeben wurde. Ein Vergleich mit der von der italienischen Presse leichtsinnigerweise bereits vorzeitig veröffentlichten „Ordre de bataille“ der Operationsflotte ergab, dass die Italiener offensichtlich das Gros ihrer Schiffe bei Lissa zusammengezogen hatten. Tegetthoff ordnete daraufhin das sofortige Auslaufen der k.k. Eskader an und teilte seinen Entschluss dem Hafenaudmiral Pola mit. Ein großer Teil der Schiffe hatte die Reede von Fasana bereits verlassen, als vom Kommando der Südarmerie die nachträgliche Genehmigung „Auf Allerhöchsten Befehl ganz nach eigenem Ermessen handeln, wegen Demonstration gegen Lissa nicht auslaufen“ eintraf;³⁶ eine weitere Depesche, die nochmals auf die Sicherung Istriens und Triests hinwies, erreichte die Flotte nicht mehr.

Die k.k. Eskader dampfte in drei aufeinanderfolgenden Keillinien, voraus die Division der Panzerschiffe (Kommandant: Konteradmiral Wilhelm von Tegetthoff), dahinter die Holzkriegsschiffe (Kommandant: Kommodore Linienschiffskapitän Anton von Petz) und in dritter Linie die Kanonenboote (Kommandant: Fregattenkapitän Ludwig Eberle), Richtung Südosten und traf am Morgen des 20. Juli vor Lissa ein (Abb. 12 und 13). Der anzuwendende Kampfplan war vom Flottenstab während des nächtlichen Anmarsches erörtert worden. Um den Italienern keine Gelegenheit zu geben, ihre quantitative Überlegenheit voll zur Geltung zu bringen, sollte die Schlachtordnung des Gegners vorerst durcheinandergebracht und dann in den Nahkampf, das sogenannte „Mélée“, übergegangen werden. Tegetthoff beabsichtigte, mit seiner „Panzer“-Division mitten in die sich eben in Kielwasserlinie – Marschrichtung Nordost – formierende italienische Flotte hineinzustoßen. Er ließ von seinem Flaggenschiff „Erzherzog Ferdinand Max“ das Signal „Den Feind anlaufen, um ihn zum Sinken zu bringen“ setzen und lief an der Spitze seiner Division auf die feindlichen Schiffe zu.

Inzwischen war es aufseiten der Italiener zu einigen Missverständnissen und Unklarheiten gekommen: Die immer noch mit der Landung beschäftigten Holzkriegsschiffe waren aufgrund ihrer entfernten Position vorerst nicht in der Lage, unmittelbar einzugreifen, verblieben mangels Eigeninitiative Albinis je-

doch sogar während der Einzelgefechte abseits der Kampfhandlungen. Da die beiden Panzerschiffe „Formidabile“ und „Terribile“ gleichfalls außer Schussweite blieben, reduzierte sich Persanos Kampfkraft um rund 400 Geschütze, was ihn seine quantitative artilleristische Überlegenheit kostete. Er selbst entschied sich, von seinem bisherigen Flaggschiff „Re d'Italia“ auf den „Affondatore“ überzusetzen, der jedoch mangels einer Admirals- lediglich eine Vizeadmiralsflagge setzen konnte. Der für den Schiffswechsel Persanos notwendige Halt des „Re d'Italia“ in der Kielwasserlinie vergrößerte den Abstand zum weiterlaufenden Vorderschiff erheblich, dagegen hatte der dahinter laufende „Palestro“ seine zugewiesene Position noch gar nicht erreicht, sodass die anbefohlene Kielwasserlinie nur an der Spitze geschlossen, nach hinten jedoch weit auseinandergezogen wurde. Tegetthoff brach mit seinen Schiffen genau zwischen der Vorhut und dem „Re d'Italia“ in die feindliche Linie ein und zersplitterte damit die italienische Schlachtaufstellung. Was sich schließlich in den darauffolgenden eineinhalb Stunden ereignete, ging als erste Seeschlacht moderner Panzerflotten in die Marinegeschichte ein, lief aber nicht in jener Weise ab, wie es internationale Marinetheoretiker vorhergesagt hatten. Statt des Aufeinandertreffens in Divisions- und Gruppenverbänden lösten sich diese auf oder bestanden nur mehr lose – die Schlacht selbst spielte sich als Summe unzähliger Einzelkämpfe ab, die aufgrund der starken Rauchentwicklung durch Schlotte und Geschütze noch unübersichtlicher, ja geradezu chaotisch wirkten.

Die österreichischen Holzkriegsschiffe hatten nach Tegetthoffs Durchbruch Kielwasserlinie formiert, um die im Südwesten liegenden italienischen Holzschiffe anzugreifen, gerieten dabei aber in den Feuerbereich der am Ende der italienischen Schlachtlinie herandampfenden „Panzer“, die ihrerseits Kurs auf die Österreicher nahmen. Der „Affondatore“ suchte das vermeintliche österreichische Flottenflaggschiff „Kaiser“ zu rammen und brachte, nachdem dies misslun-



Abb. 15
LUDWIG RUBELLI VON STURMFEST
*Szene aus der Seeschlacht bei Lissa –
Steuermann Carcovich erbeutet die Flagge
der Palestro*, 1898
Öl auf Leinwand, 118 x 138 cm
Heeresgeschichtliches Museum, Wien

gen war, seine schwere Artillerie zum Einsatz. Nach mehreren Treffern entwickelte sich die Lage für den „Kaiser“ zunehmend ungünstiger, bis es den nachfolgenden österreichischen Schiffen gelang, den „Affondatore“ abzurängen. Kaum war diese Situation bewältigt, wurde Kommodore Petz mit dem auf Rammkurs heranlaufenden „Re di Portogallo“ konfrontiert. Er wendete, ließ den „Kaiser“ auf Gegenkurs gehen und stieß mit voller Wucht, allerdings in sehr spitzem Winkel, auf den Gegner (vgl. auch Abb. 1). Dabei wurden beide Schiffe beschädigt – der Schaden auf dem Linienschiff „Kaiser“ erwies sich jedoch als weitaus schwerwiegender (Abb. 14). Bugspriet und Fockmast waren gebrochen, der Schlot war zertrümmert und auf Deck war ein Brand ausgebrochen. Petz entschied sich, nachdem er von einem weiteren „Panzer“ angegriffen worden war und schon einige Treffer abbekommen hatte, das Schlachtfeld zu verlassen und San Giorgio auf Lissa anzulaufen.

Die „Panzer“-Division Tegetthoffs befand sich zum Zeitpunkt des Rückzuges des „Kaiser“ im dichten „Mélée“ mit den italienischen Panzerschiffen. Obwohl die Schiffsbatterien beider Seiten aus allen Rohren feuerten, blieb das Artilleriefeuer erstaunlicherweise ineffektiv. Die Italiener schossen zwar in rascher Folge, konnten aber ihre Geschütze auf nahe Distanz nicht richtig handhaben und trafen nur sehr schlecht. Die österreichischen Geschütze hingegen feuerten in konzentrierten Lagen, erzielten dabei viele Treffer, doch zeigten die veralteten Rohre gegenüber der italienischen Panzerung die befürchtete geringe Wirkung.

Der „Erzherzog Ferdinand Max“ versuchte mehrmals, feindliche Schiffe zu rammen, traf jedoch immer wieder in zu spitzem Winkel auf, sodass es beim Gegner zu keinen nennenswerten Schäden kam. Bei einem dieser Versuche wurde der „Palestro“ am Heck gestreift und die Takelage beschädigt. Die an der Besangaffel am Heck gehisste italienische Nationalflagge fiel mit Tauwerk und Teilen der Gaffel auf das Deck des „Erzherzog Ferdinand Max“. Steueremann Nicola Carcovich befestigte – auf einen diesbezüglichen Zuruf Tegetthoffs hin – die immer noch mit dem „Palestro“ verbundene Flagge an einem Belegklampen, sodass sie, als sich die beiden Schiffe wieder trennten, auf dem „Erzherzog Ferdinand Max“ zurückblieb (Abb. 15).

Mitten im Gefecht erkannte der Schiffskommandant, Linienschiffskapitän

Abb. 16

JOSEF PÜTTNER

*Die Seeschlacht bei Lissa: Rammstoss der
Ferdinand Max gegen die Re d'Italia, 1867*

Öl auf Leinwand, 42,8 x 68,8 cm

Heeresgeschichtliches Museum, Wien





Abb. 17
 CARL FREDERIK SØRENSEN
Die Seeschlacht von Lissa am 20. Juli 1866. Das österreichische Flaggschiff „Erzherzog Ferdinand Max“ führt gegen die italienische Panzerfregatte „Re d’Italia“ einen Rammstoß aus, 1868
 Öl auf Leinwand, 84,5 x 121 cm
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Maximilian Freiherr von Sterneck, plötzlich ein von dichtem Rauch umgebenes feindliches Panzerschiff vor sich, welches ihn im allgemeinen Chaos offensichtlich zu spät bemerkte. Sofort ließ er den „Erzherzog Ferdinand Max“ auf volle Fahrt beschleunigen und rammte den Gegner frontal mittschiffs. Mit einer Geschwindigkeit von zehn bis elf Knoten bohrte sich der Rammbug tief in den feindlichen Schiffskörper – die Wucht war so enorm, dass der Gerammte in Stoßrichtung überkrängte. Sterneck ließ die Maschinen rückwärts laufen und löste sich von seinem Opfer. Durch die nun frei gewordene gewaltige Bresche strömten die Wassermassen in das Schiffsinnere und zogen das Panzerschiff innerhalb von drei Minuten in die Tiefe – der „Re d’Italia“ sank mit 391 Offizieren und Mannschaften (Abb. 16 und 17).³⁷

Der Eindruck des sinkenden Schiffes übte auf die Augenzeugen, sowohl Italiener als auch Österreicher, eine geradezu lähmende Wirkung aus, sodass für einen Moment fast Totenstille herrschte. Erst nach wenigen Augenblicken der Fassungslosigkeit realisierten die Österreicher ihren Erfolg und bejubelten die Versenkung (Abb. 18). Sofort wurde der Befehl gegeben, die noch verwendungsfähigen Boote zu Wasser zu bringen, um die an der Sinkstelle treibenden Schiffbrüchigen aufzunehmen, doch wurde der „Erzherzog Ferdinand Max“ plötzlich selbst zum Gejagten. Einem auf Rammkurs herandampfenden „Panzer“ konnte durch eine abrupte Kursänderung gerade noch ausgewichen werden, wobei beide Schiffe derart knapp aneinander vorbeiglitten, dass die Bedienungsmannschaften ihre Setzer nicht in die Geschützöffnungen einführen konnten. Das feindliche Schiff zündete in diesem Augenblick eine Breitseite, und es schien, als würde das österreichische Flaggschiff das Schicksal des „Re d’Italia“ teilen, doch statt brisanter Granaten drang nur Rauch durch die Stückpforten – der Gegner hatte offensichtlich seinen Ladevorgang nicht mehr beenden können und nur „blind“ geschossen.³⁸

Inzwischen begleiteten die österreichischen Holzkriegsschiffe den „Kaiser“ bis San Giorgio und liefen dabei parallel zu den Holzschiffen Albinis, der sich in Kielwasserlinie Richtung Südost befand. Auf die Signale Persanos, der Albini

vom „Affondatore“ aus zum Angriff gegen die österreichische Holzdivision auf-forderte, glaubte dieser nicht reagieren zu müssen, da ihm der Schiffwechsel des Kommandierenden nicht bekannt war und der „Affondatore“ ja keine Admiralsflagge gehisst hatte. Außerdem befanden sich Teile der österreichischen „Panzer“-Division im Anmarsch, wodurch ein Angriff auf die österreichischen Holzschiffe zu gefährlich erschien und Albini sich wieder zurückzog. Die italienischen Panzerschiffe hatten sich unterdessen im Norden gesammelt und stießen zur Unterstützung der Gruppe Albini Richtung Süden vor. Tegetthoff sammelte daraufhin gleichfalls seine Einheiten, versuchte, die bedrohten Schiffe gegen Nordwest abzuschirmen, und formierte nördlich des Hafens San Giorgio Kielwasserlinie Richtung Nordost, dahinter sollten in zweiter und dritter Linie die Holzkriegsschiffe und Kanonenboote Aufstellung nehmen. In einer Entfernung von ca. fünf Seemeilen hatte Persano gleichfalls drei Linien formiert, die parallel zu den Österreichern lagen. Genau dazwischen steuerte der während der Kämpfe in Brand geratene „Palestro“ südwärts und versuchte, in die Nähe der italienischen „Panzer“-Linie zu gelangen. Persano näherte sich dem brennenden Schiff und signalisierte an die Flotte, hinter dem „Affondatore“ Kielwasserlinie zu formieren und den Gegner anzugreifen. Zu diesem Zeitpunkt explodierten einige im Zwischendeck des „Palestro“ bereitgestellte Granaten und zündeten das unter Wasser gesetzte Munitionsmagazin – der „Panzer“ flog mit einem gewaltigen Knall in die Luft; von den 228 Mann Besatzung konnten nur 26 gerettet werden.

Die Entscheidung war damit endgültig gefallen, und Persano gab gegen die Empfehlungen seines Stabes Befehl zur Rückkehr nach Ancona. Von den zwölf Panzerschiffen der italienischen Flotte waren zwei versenkt worden, ein drittes bereits gefechtsunfähig nach Ancona abgegangen, zwei weitere meldeten Maschinenprobleme. Die quantitative Überlegenheit der Panzerschiffe war geschwunden, zumal auch der „Affondatore“ keineswegs den in ihn gesetzten Erwartungen entsprochen hatte. Die Flotte nahm Kurs auf Ancona und traf dort im Verlauf des 21. Juli ein. Tegetthoff nahm den Abzug der Italiener verwundert

Abb. 18
FRANZ KOLLARZ
Schlacht bei Lissa, 1866
Lithografie, 28,9 x 42,2 cm
Heeresgeschichtliches Museum, Wien



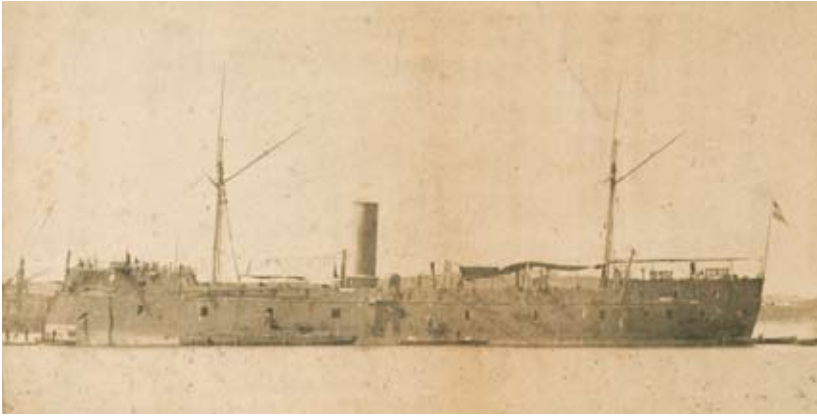


Abb. 19
Panzerfregatte „Erzherzog Ferdinand Max“
nach der Schlacht von Lissa im Hafen von Pola, 1866
 Fotografie
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien

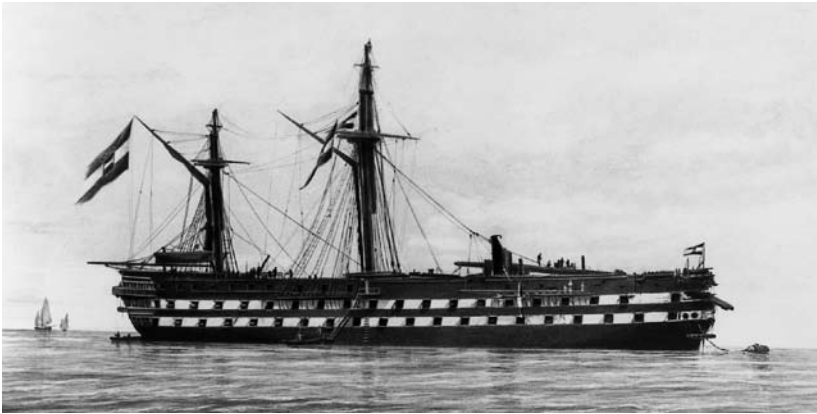


Abb. 20
Linienschiff „Kaiser“
nach der Schlacht von Lissa, 1866
 Fotografie
 Kriegsarchiv, Wien

zur Kenntnis und ordnete seinerseits den Rückzug nach San Giorgio an – die Schlacht war gewonnen (Abb. 19 und 20).

Am 21. Juli despatchierte der Kaiser nach Erhalt der Siegesnachricht an Tegetthoff: „Ich ernenne Sie zum Vize-Admiral. Den Offizieren und Mannschaften Meiner tapferen Flotte Meinen Dank. Ich erwarte Ihre Auszeichnungs-Anträge.“³⁹ (Abb. 21)

Historische Anmerkungen zu Romakos ***Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I und II***

Folgt man der Biografie Anton Romakos, so hatte er in der Darstellung des fulminanten Sieges der österreichischen Kriegsmarine bei Lissa eine Möglichkeit gesehen, Aufmerksamkeit am Kaiserhof zu erregen. Die Wahl gerade dieses Themas dürfte nicht zuletzt von einem familiären Bezug beeinflusst worden sein, da durch den Bruder des Künstlers, Josef Romako, und dessen Tätigkeit als Schiffskonstrukteur bereits eine Verbindung zur Marine bestand. Josef Romako hatte aber auch unmittelbar mit der Schlacht von Lissa zu tun, schließlich waren die österreichischen Panzerfregatten der k.k. Eskader ja seine Schöpfung gewesen und hatten sich gegenüber den nach englischen und französischen bzw. amerikanischen Entwürfen gebauten italienischen „Panzern“ glänzend bewährt. Nicht zuletzt spielte wohl auch die faszinierende Persönlichkeit Tegetthoffs eine große Rolle: Obwohl bereits im April 1871 verstorben, genoss er immer noch ungeheure

Abb. 21
 GEORG DECKER
Admiral Wilhelm von Tegetthoff
 um 1866/67
 Pastell auf Papier, 103 x 83 cm
 Heeresgeschichtliches Museum, Wien



Popularität, die weniger auf seine sehr effektive Tätigkeit als Marineoberkommandant zurückzuführen war, sondern verständlicher Weise mehr mit den Ereignissen des 20. Juli 1866 zu tun hatte. Die Schlacht von Lissa, in der Entschlusskraft, Mut und vor allem Kaltblütigkeit die materielle Überlegenheit des Gegners nicht nur aufwogen, sondern besiegten, hatte neue Maßstäbe gesetzt. Das Aufeinandertreffen der beiden Flotten entsprach der klassischen David-Goliath-Situation und war hinsichtlich des Schlachtausgangs in der internationalen Betrachtung wohl mehr als überraschend abgelaufen. Obwohl die erwähnten Charaktereigenschaften Entschlusskraft, Mut und Kaltblütigkeit sicherlich die meisten Schiffskommandanten der vor Lissa operierenden k.k. Eskader auszeichneten, wurden sie – vor allem aufgrund der öffentlichen Meinung – insbesondere in der Person Tegetthoffs vereint und noch stark überhöht; nicht verwunderlich also, dass sich der Themenkomplex Tegetthoff und Lissa für eine historische Darstellung besonders anbot.

Eine erste Skizze (Abb. 23) zu diesem Thema, die Romako im Jahre 1877 anfertigte, scheint noch stark von sehr subjektiven Betrachtungen des Künstlers geprägt zu sein, möglicherweise beeinflusst durch einen Augenzeugenbericht zur Situation an Bord des „Erzherzog Ferdinand Max“ unmittelbar vor dem Rammstoß. Die historische Genauigkeit stand dabei offensichtlich weniger im Vordergrund, vielmehr wirken einzelne Elemente, wie etwa die im Hintergrund nur schemenhaft zu erkennenden Masten anderer Schiffe, geradezu drapiert und erwecken den Anschein, als wären sie eher aus optischen Gründen dort platziert worden. Die Position Tegetthoffs und seines Stabes auf dem Achterdeckaufbau entspricht gleichfalls nicht den tatsächlichen Gegebenheiten, da für die Führung des Schiffes eine eigene, quer über das Deck reichende Kommandobrücke vorgesehen war. Die Skizze spiegelt damit weitgehend die Fantasie des Künstlers wider, wohl beeinflusst von der damaligen zeitgenössischen internationalen Marine-malerei (vgl. Abb. 25 1–12) und bereits publizierten Schlachtberichten.

In seinem zwischen 1878 und 1880 entstandenen Gemälde zur selben Thematik reduziert Romako die Schlachtszene schließlich unmittelbar auf die Vorgänge auf Kommandobrücke und Steuerstand, setzt er Tegetthoff als ruhenden Pol in die Bildmitte, während die rund um ihn agierenden Personen, mit Ausnahme des links stehenden Sterneck, die ganze Dramatik des bevorstehenden Auftreffens auf den „Re d’Italia“ vermitteln. Offensichtlich hat der Künstler hier zwei markante, zeitlich aber auseinanderliegende Episoden in einem Bild vereint. Hinter den vier das Steuerrad bedienenden Matrosen ist ein weiterer zu erkennen, der die Kappe schwenkend und dem Flaggenstab zugewandt, offensichtlich Meldung erstattet. Da er Tauwerk und Stoffteile über der Schulter trägt, wird es sich um den Steuermann Carcovich handeln, der ja bekanntlich nach dem erfolglosen Rammversuch auf den „Palestro“ dessen Heckflagge erbeutet hatte und dafür mit der Goldenen Tapferkeitsmedaille, der höchsten Auszeichnung für Mannschaftspersonen, ausgezeichnet wurde. Diese Tat war aber längst vollendet, als der „Erzherzog Ferdinand Max“ mit seinem Angriff auf den „Re d’Italia“ begann.

Den Rammstoß hat Romako offensichtlich genauer recherchiert, da er durch den geradezu schockierten Gesichtsausdruck der Steuerleute auf ein Detail hinweist, das doch militärhistorisches Fachwissen voraussetzt. Bei früheren Rammversuchen hatte Sterneck nämlich die Maschinen vor dem Aufprall immer stoppen lassen, um keine Beschädigungen am Bug zu riskieren, im Fall des „Re d’Italia“ lief er jedoch mit voller Kraft in den Gegner hinein und fügte ihm dadurch die entscheidende Beschädigung zu, die das rasche Sinken des Panzerschiffes zur Folge hatte.



Abb. 22
ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I
1878–1880
Öl auf Holz, 86,5 x 47,5 cm
Belvedere, Wien

Abb. 23
ANTON ROMAKO
Entwurfsskizze zu „Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa“, undatiert
Federzeichnung in Schwarz und Braun
auf Papier, 75 x 55 cm
Albertina, Wien

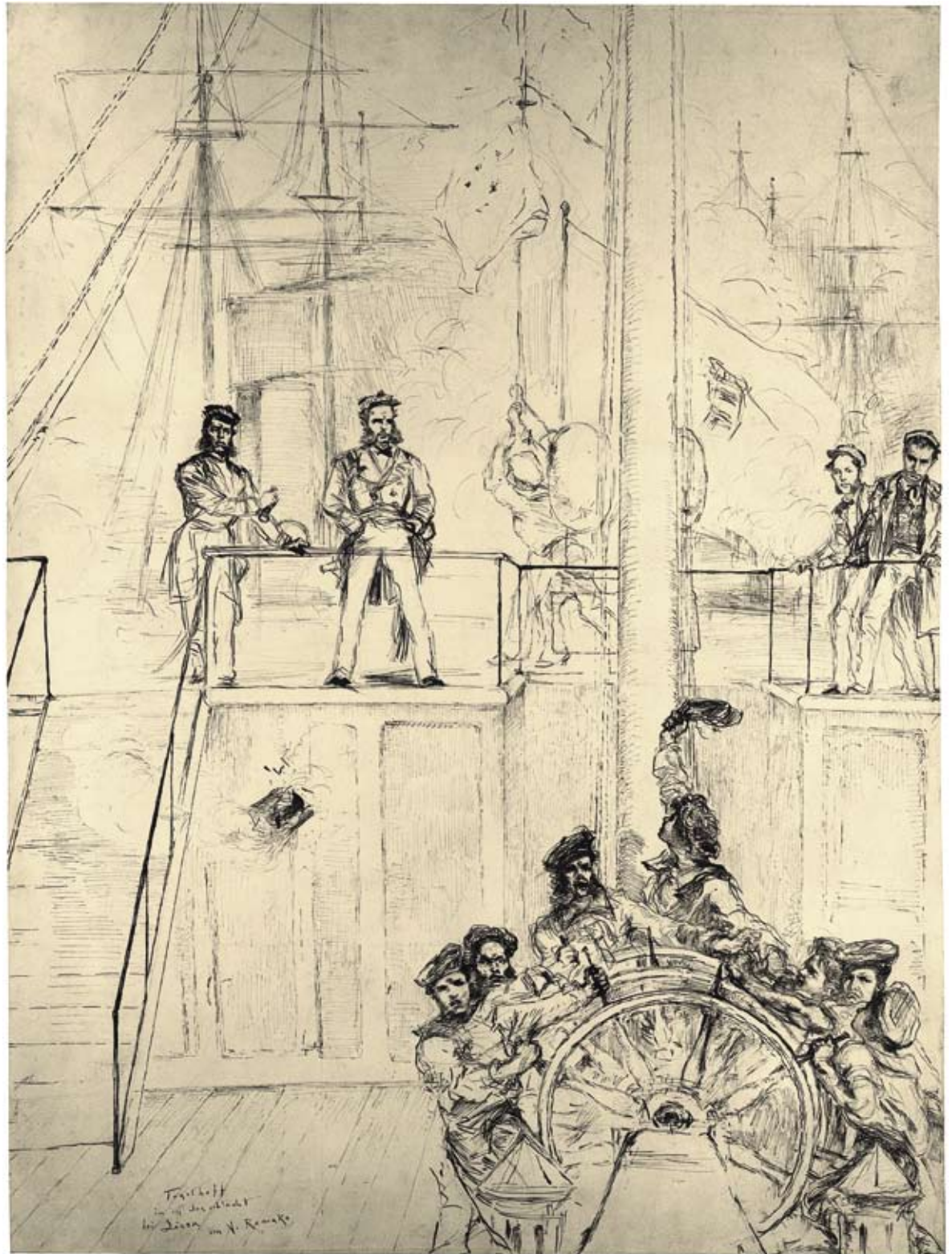




Abb. 24
 ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II
 um 1880/1882
 Öl auf Holz, 24 x 18 cm
 Belvedere, Wien

Hinsichtlich der übrigen Details wäre noch anzumerken, dass alle Offiziere mit Epauletten dargestellt sind, die jedoch zur Gala- und Paradeadjustierung zählten und daher im Gefecht mit Sicherheit nicht getragen wurden. Auch die am oberen linken Bildrand dargestellten Wanten entsprechen nicht den tatsächlichen Gegebenheiten, da der „Erzherzog Ferdinand Max“ ja bekanntlich nur provisorisch ausgerüstet worden war und daher aus Zeitgründen auch nur die zur Signalgebung notwendige Takelage erhalten hatte.

Das zweite, deutlich kleinere Ölbild *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II* entstand um 1880/82 und erscheint vom historischen Standpunkt gleichsam als „korrigierte“ Version des ersten Bildes. Sowohl Wanten als auch Epauletten sind verschwunden, die im Hintergrund erkennbaren Masten könnten auf die zum Zeitpunkt des Rammstoßes tatsächlich links hinter dem „Erzherzog Ferdinand Max“ laufende österreichische Schraubenfregatte „Novara“ hindeuten. Auch die Carcovich-Episode findet keine Berücksichtigung mehr.

Ein interessantes Detail ergibt sich hinsichtlich der dargestellten Offiziere. Der ganz rechts stehende Eskader-Adjutant Fregattenkapitän Karl Ritter von Lindner führt auf dem ersten Bild noch den gezogenen Säbel, während Linienschiffskapitän Sterneck, ganz links, einen eher passiven Eindruck macht. Da Sterneck für den Rammstoß jedoch mit dem Ritterkreuz des Militär-Maria-Theresien-Ordens ausgezeichnet worden war, erschien es Romako wohl passender, ihn mittels Säbel etwas martialischer und energischer aussehen zu lassen. Die Dramatik am Steuerrad der ersten Version ist ebenso verändert, zumal die Steuermatrosen, insbesondere jener in der Mitte, weniger in Erwartung des Zusammenpralls angespannt als vielmehr euphorisch und sich des Ergebnisses dieser Aktion voll bewusst dargestellt sind. Die links oberhalb des Steuerstandes krepierende Granate schließlich soll die Gefährlichkeit der Situation und den Wagemut der Entscheidung bei gleichzeitiger vollkommener Ruhe des Kommandierenden wohl noch zusätzlich unterstreichen. Die Darstellung Tegetthoffs hat sich nur insofern verändert, als er in Version I – seemännisch richtig, um das Schlingern des Schiffes auszugleichen – mit leicht eingedrehten Knien auf der Kommandobrücke positioniert ist. In der späteren Version verzichtet Romako auf diese Eigenheit, die wohl auch nicht wirklich attraktiv wirkt, und stellt Tegetthoff klassisch breitbeinig dar.

Ein weiterer kleiner Fehler ist dem Künstler aber auch hinsichtlich des Hintergrundes unterlaufen. Da die Kommandobrücke auf dem rückwärtigen Teil des Schiffes installiert war, musste der im Hintergrund dargestellte Schlot sich in Wahrheit vor der Brücke und dem Steuerstand befinden.

Dennoch sind beide Ausführungen von Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* für den Historiker von besonderem Interesse. Vor allem weil es von der Flotte im Gegensatz zu den im selben Krieg kämpfenden Landarmeen überhaupt keine Fotoaufnahmen gibt, muss diesen Bildern neben ihrer kunsthistorischen Bedeutung auch ein quellenkundlicher Wert beigemessen werden, der sich als Bindeglied zwischen klassischer Schlachtenmalerei und moderner Kriegsdokumentation manifestiert.

1 Josef Ritter Rechberger von Rechcron: *Geschichte der k.k. Kriegsmarine. I. Theil. Österreichs Seewesen in dem Zeitraume von 1500–1797*, Wien 1882, S. 2 ff.

2 Ebd., S. 9.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 160 f.

- 5 Ebd., S. 222 f.
- 6 Oskar Regele: *Feldzeugmeister Benedek. Der Weg nach Königgrätz*, Wien 1960, S. 217–222.
- 7 Im Frieden von Wien im Oktober 1864 trat Dänemark die Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg an Preußen und Österreich ab; die Verwaltung des Kondominiums führte bereits 1865 zu erheblichen Spannungen, die im Vertrag von Gastein (1865) vorerst beigelegt werden konnten.
- 8 Das Schicksal Venetiens, das in den militärischen Dispositionen beider Seiten aufgrund der politischen Vorgaben eine eminente Rolle zu spielen hatte, wurde letztlich doch auf dem Verhandlungstisch entschieden. Um ein Eingreifen Frankreichs nach der Niederlage der Nordarmee bei Königgrätz zu verhindern, sollte Venetien an Napoleon III. abgetreten werden, noch bevor die endgültige militärische Entscheidung im Süden herbeigeführt worden war. Die Kriegsmarine kämpfte daher zu einem Zeitpunkt, an dem die politische Entscheidung bereits definitiv vorlag.
- 9 Ferdinand von Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866. Seekriegsgeschichtliche Studie*, Pola 1896, S. 23.
- 10 Angelo Filipuzzi: *La campagna del 1866 nei documenti militari austriaci. Le operazioni navali*, Padua 1966, S. 20.
- 11 Peter Schupita: *Die Waffen der k.(u.)k. Kriegsmarine 1860–1918 im Bild*, Wien 2006, S. 19 f.
- 12 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 3.
- 13 Wladimir Aichelburg: *Register der k.(u.)k. Kriegsschiffe. Von Abbondanza bis Zrinyi*, Wien 2002, S. 247 f.
- 14 Adolf Beer (Hg.): *Aus Wilhelm von Tegetthoffs Nachlaß*, Wien 1882, S. 43.
- 15 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 23.
- 16 Ebd., S. 32.
- 17 Erich Gabriel: „Der Seekrieg in der Adria“, in: *Gedenkschrift herausgegeben aus Anlaß einer Sonderausstellung über den Krieg vor hundert Jahren*, Wien 1966, S. 57.
- 18 Paul Dislere: „Die Panzerschiffe der neuesten Zeit“, in: *Mittheilungen aus dem Gebiete des Seewesens* 5/1, Pola 1877, S. 23.
- 19 Ferdinand von Attmayer: *Über maritime Kriegführung*, Wien 1884, S. 123 ff.
- 20 Roger Chesneau/Eugene M. Kolesnik: *Kriegsschiffe der Welt 1860–1905*, Bd. 3: *Frankreich, Italien, Österreich-Ungarn und übrige Marinen*, Koblenz 1985, S. 156 ff.
- 21 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 41.
- 22 Chesneau/Kolesnik: *Kriegsschiffe der Welt 1860–1905*, a. a. O., S. 110.
- 23 Arnold Hilberg: *Die Seeschlacht bei Lissa nach den Berichten und Urtheilen der englischen Presse*, Wien 1867, S. 173.
- 24 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., Anhang.
- 25 Ebd., S. 82.
- 26 Ebd., S. 44.
- 27 ÖSTA/KA/Erlass der Marinesektion Nr. 794 von 1866 (n. v.).
- 28 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 53.
- 29 Ebd., S. 89.
- 30 Ebd., S. 95.
- 31 Wilhelm Knobloch: *Die Kanoniere von Lissa. Zur Erinnerung an die heldenmüthige Vertheidigung der Insel Lissa durch die österreichische Artillerie am 18., 19. und 20. Juli 1866*, Pola 1896, S. 7 ff.
- 32 Ferdinand von Attmayer: *Über maritime Kriegführung: im Auftr. d. K. u. K. Reichskriegsministeriums, Marine-Section*, Wien 1898, S. 423 ff.
- 33 Knobloch: *Die Kanoniere von Lissa*, a. a. O., S. 52 ff.
- 34 Attmayer: *Über maritime Kriegführung: im Auftrag des k. u. k. Reichskriegsministeriums*, a. a. O., S. 427.
- 35 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 76.
- 36 ÖSTA/KA/Marine Fasz. VI, Rubrik 7, Depesche Nr. 1350.
- 37 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 158.
- 38 Attmayer: *Über maritime Kriegführung: im Auftrag des k. u. k. Reichskriegsministeriums*, a. a. O., S. 438 ff.
- 39 Attmayer: *Der Krieg Österreichs in der Adria im Jahre 1866*, a. a. O., S. 179.

Abb. 25 1–12
ANTON PERKO
Die Seeschlacht bei Lissa in 12 Phasen
1866
Mischtechnik auf Papier
Heeresgeschichtliches Museum, Wien

1. *Dampfer „Stadium“ von der Recognoscierungsfahrt zurückkehrend, meldet dem Admiral die Stärke der feindlichen Flotte*
36,6 x 63,1 cm



2. *Beginn der Schlacht*
34,8 x 57,6 cm



3. *S.M. Panzerfregatte „Ferdinand Max“ rennt die italienische Panzerfregatte „Re d'Italia“ in Grund*
36,7 x 57,9 cm





4. Untergang der italienischen Panzerfregatte „Re d'Italia“
36,5 x 58 cm



5. Anrennen des Linienschiffes „Kaiser“
an die italienische Panzerfregatte „Re di
Portogallo“
37,7 x 57,3 cm



6. Kampf des Linienschiffes „Kaiser“ und
der Holzfregatten mit dem „Affondatore“
38,1 x 58 cm

7. *Eroberung der feindlichen Flagge*
38,6 x 57,7 cm



8. *Kampf der k.k. Kanonenboote mit dem „Affondatore“ und feindlichen Panzerschiffen*
37,6 x 58cm



9. *Brand des Panzerkanonenbootes „Palestro“*
37,4 x 58,4 cm





10. *Explosion des „Palestro“*
37,5 x 58,7 cm



11. *Zweite Aufforderung zum Kampfe*
37,7 x 59,4 cm



12. *Die k.k. Flotte im Hafen von Lissa begrüßt Tegetthoffs Avancement*
37,7 x 59,4 cm

Abb. 26

Der Kommandant des S.M. Linienschiffs „Kaiser“, Kommodore Linienschiffskapitän Anton Freiherr von Petz, umgeben von seinem Stab. 1866

Fotografie, 40,3 x 51,5 cm

Heeresgeschichtliches Museum, Wien



Abb. 27

Konteradmiral

Wilhelm von Tegetthoff, vor 1866

Fotografie, 10 x 16 cm

Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Abb. 28

W. ENGEL

Linienschiffskapitän

Anton Freiherr von Petz, 1866

Fotografie, 10 x 6,2 cm

Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Abb. 29

CARL VON JAGEMANN

Fregattenkapitän Maximilian Daublebsky

Freiherr von Sterneck zu Ebrestein, 1866

Fotografie, 10,4 x 6,5 cm

Heeresgeschichtliches Museum, Wien





Abb. 30
Konteradmiral Wilhelm von Tegetthoff
Fotografie
Heeresgeschichtliches Museum, Wien



Abb. 31
Nicola Carcovich als älterer Mann
Fotografie
Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Abb. 32
*Begräbnis des Linienschiffkapitäns Heinrich
Freiherr von Moll an Bord des „Drache“,
21. Juli 1866*
Fotografie
Heeresgeschichtliches Museum, Wien





Romako als Historienmaler – Ein Grenzgänger zwischen Tradition und Moderne¹

Anton Romako ist insbesondere als Maler expressiver Porträts und zahlreicher Genrebilder bekannt. Aus dem ebenso umfangreichen wie qualitativ heterogenen Œuvre ragt das Gemälde *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II* hervor, welches zu Recht als eines seiner Hauptwerke gilt und in zahlreichen Standardwerken zur Kunst des 19. Jahrhunderts erwähnt und abgebildet ist. Weniger geläufig ist hingegen, dass sich Romako selbst immer wieder explizit als Historienmaler bezeichnete und sowohl einem damit einhergehenden künstlerischen Selbstverständnis Ausdruck verlieh als auch einen Anspruch auf gesellschaftliche Anerkennung artikulierte.² Auch wenn Hans Tietze bereits 1916 feststellte: „Romakos Auffassung historischer Gegenstände charakterisiert ihn vielleicht am schärfsten“³, wurde diese Facette seines künstlerischen Œuvres bis heute kaum rezipiert. Dies erklärt sich unter anderem aus dem Umstand, dass Romako spätestens seit seiner Rezeption durch Oskar Kokoschka als Ahnherr der österreichischen Moderne eingestuft wurde,⁴ die Historienmalerei vielen jedoch als Inbegriff der akademischen Malerei und damit geradezu als Gegenentwurf zur künstlerischen Moderne erschien. Tatsächlich setzte sich Romako seit seiner Ausbildung in allen Schaffensphasen mit der Historienmalerei auseinander und gelangte schließlich in einem individuellen Zugriff zu einer modernen Neufassung dieser Gattung.

Romako in der Tradition akademischer Historienmalerei

Die Affinität Romakos zur Historienmalerei gründet in seiner Ausbildungszeit, die 1847 an der Wiener Akademie begann. Hier galt um die Jahrhundertmitte die Historienmalerei nach wie vor und trotz einsetzender Kritik an Gattungshierarchie und akademischer Doktrin als höchstes Ziel der Künftlerausbildung. Nach dem Besuch der Klasse für historische Zeichnung wechselte Romako 1849 aufgrund der Revolutionswirren nach München, wo er Schüler des gefeierten Historienmalers Wilhelm von Kaulbach wurde. Ein Brief von Anfang 1850 dokumentiert Romakos Begeisterung für diese Kunstauffassung: „Ich staunte wie ich nach München kam und von der eigentlichen wahren höheren Kunst ordentliche Begriffe bekam.“⁵ Der romantische Idealismus der Münchner Schule, wie er sich in den monumentalen Werken Julius Schnorr von Carolsfelds mit klassizistischen oder in denen Kaulbachs mit realistischen Anleihen manifestierte, prägte den jungen Künstler wesentlich.

Romakos Rezeption dieser Vorbilder wird in frühen Zeichnungen wie *Widukinds Bekehrung durch Karl den Großen* (Abb. 2) im linearen Stil und in der Betonung der Konturen greifbar, wirkte sich aber insbesondere auch auf eigene künstlerische Anschauungen und Ambitionen für die Zukunft aus.

Abb. 1
ANTON ROMAKO
Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736)
in der Schlacht bei Zenta (1697)
um 1880/1882 (Detail)
Öl auf Leinwand, 47,5 x 105 cm
Belvedere, Wien

Abb. 2
ANTON ROMAKO
Widukints Bekehrung vor Karl den Großen,
um 1850/54
Sepiazeichnung, 27,8 x 44,9 cm



1850 nach Wien zurückgekehrt, verfolgte Romako die idealistisch geprägte Historienmalerei weiter. Mit sicherem Gespür wählte er nach Kaulbach einen weiteren Protagonisten der damaligen Kunstszene als Lehrer: Bei Carl Rahl studierte er zunächst an der Wiener Akademie und dann in dessen Privatschule für Monumentalmalerei. Durch die enge Zusammenarbeit mit Rahl erhielt Romako neue Impulse, die vor allem seinen Sinn für das Malerische – auch im Rückgriff auf barocke Traditionen – förderten. Davon zeugen Komposition und Kolorit in Romakos Studie *Rudolf von Habsburg an der Leiche Przemysl Ottokars König von Böhmen* (Abb. 4). Das in der manierierten Figurenbildung bereits anklingende Streben nach künstlerischer Eigenständigkeit verfolgte Romako mit solcher Vehemenz, dass er sich 1854 mit Rahl wegen des Gemäldes *Thusnelda in Rom* (vgl. Abb. S. 119) entzweite. Nach diesem Bruch suchte der junge Künstler sein Glück in Italien.

Freiheit der Form in Genre- und Historienmalerei

Romako vervollständigte seine technische Ausbildung in Venedig bei Carl Werner im Atelier für Aquarellmalerei und zog dann weiter nach Rom, das ihm ab 1857 für fast 20 Jahre zur zweiten Heimat werden sollte. Seine Bildproduktion in Italien war von Porträtmalerei und Genrethemen dominiert und ist zumindest bis Ende der 1860er-Jahre mit Novotny treffend als „relativ leicht verständlich, technisch brillant und oft äußerlich modisch“⁶ zu charakterisieren. Solange Romako mit seinen rasch produzierten Bildern dem Geschmack einer meist touristischen Kundschaft entsprach, war ihm der finanzielle Erfolg sicher. Allerdings war mit dieser Tätigkeit keine künstlerische Anerkennung verbunden, im Gegenteil urteilte ein Korrespondent der Zeitschrift *Die Dioskuren* über Romakos Schaffen in Rom: „Wir können nur bedauern, daß ein ursprünglich nicht unbegabter Maler, wie Herr Romako, durch beständiges Arbeiten für das halbgebildete Fremden-Publikum in Rom auf eine so abschüssige Bahn gerathen ist, die zur völligen Korruption der künstlerischen Gesinnung führen muß.“⁷

Romako, der seit seiner Ausbildung höchste künstlerische Ambitionen hegte, versuchte den Makel des Mediokren abzustreifen, welcher der Genre- und

Porträtmalerei anhaftete. Aus dem Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung versuchte er sich weiterhin im Historienfach, das nach wie vor das höchste Sozialprestige versprach. Insbesondere wenn er gedachte, Ausstellungen in Wien zu beschicken, widmete sich Romako bevorzugt historischen Sujets. Gemälde wie *Sturm auf die Löwelbastei 1683* (Abb. 3) vermitteln einen Eindruck von Romakos Suche nach einem synthetisierenden Mittelweg zwischen den romantisch-klassizistischen Vorbildern seiner Ausbildungszeit und dem Realismus, wie er ihm in der Malerei in Italien begegnete. Zwar eignete er sich realistische Ausdrucksmittel an, aber während es ihm dabei um formale Aspekte ging, verband sich die Forderung nach Realismus in der zeitgenössischen Diskussion um die Historienmalerei inhaltlich mit dem Anspruch auf historische Authentizität, der aus einer neuen, empirischen Geschichtsauffassung resultierte. Romako berücksichtigte diese Forderung nach Kostümtreue und historisch-antiquarischer Korrektheit allerdings nur in dem Maße, wie es ihm für einen Publikumserfolg unabdingbar erschien. Zwar lassen sich im *Sturm auf die Löwelbastei* Adaptionen aus illustrierten Geschichtswerken nachweisen,⁸ allerdings überwiegen eine neobarocke Bewegtheit der Figuren und eine Farbgebung, die an romantische Vorbilder in der Tradition Delacroix' erinnern. Im freien Umgang mit künstlerischen Vorlagen wird bereits deutlich, dass Romako nicht zu einem rekonstruierenden realistischen Geschichtsbild überging, sondern einer Neigung zur idealistisch geprägten Historienmalerei verhaftet blieb.

Während in den Historienbildern der 1860er-Jahre noch die Nähe zur akademischen Ausbildung zu spüren ist, ließ der geringere inhaltliche Anspruch der Genremalerei Romako den Freiraum, sich von diesen Vorbildern zu lösen und seine eigene künstlerische Sprache zu finden. Die Herausbildung seines individuellen Stils resultierte vornehmlich aus der Auseinandersetzung mit malerischen Problemen, die ihn zu immer neuen Lösungen in der Darstellung gängiger Sujets



Abb. 3
ANTON ROMAKO
Kampf auf der Löwelbastei 1683, 1861
Öl auf Holz, 40,5 x 30 cm
Wien Museum, Wien

Abb. 4
ANTON ROMAKO
Rudolf von Habsburg an der Leiche König Ottokars von Böhmen, vor 1854
Öl auf Leinwand, 40 x 71,5 cm
Belvedere, Wien Abb.3



gelangen ließen. Sein stupendes technisches Können und die ihm dadurch zur Verfügung stehenden unterschiedlichen Stilmittel boten hierbei vielfältige Kombinationsmöglichkeiten. Besondere Beachtung verdient in diesem Kontext ein Bild wie das *Italienische Fischerkind* (Abb. 5), welches im Umgang mit den Darstellungsmitteln weit über die Genremalerei seiner Zeit hinausweist. Romako verband hier seine Vorliebe für das Erzählerische, Anekdotische mit einer ihm eigenen Bildsprache, die im Wesentlichen aus dem Gegensatz zwischen malerischen und grafischen Elementen besteht und seine Kunst fortan in zunehmendem Maße bestimmen sollte. Allerdings erwuchs Romako aus dem Oszillieren zwischen der Betonung eines originellen Individualstils und der Adaption des Zeitgeschmacks eine Widersprüchlichkeit, die ihn seinem Publikum zunehmend entfremdete. Als Romako im Herbst 1876 nach Wien zurückkehrte, verband er mit diesem Schritt offensichtlich Hoffnungen auf eine höhere Anerkennung seiner Malerei. Mit dem Gemälde *Arminius an den Pforten der Walhalla*⁹, das im November und Dezember 1876 in der permanenten Ausstellung des Wiener Künstlerhauses zu sehen war, meldete sich Romako aus Rom zurück. In der *Neuen Freien Presse* hieß es dazu: „Der berühmte römische Maler Anton Romako, ein geborener Wiener, weilt seit einigen Tagen in unserer Stadt, wo er sich längere Zeit aufzuhalten gedenkt. Sein letztes größeres Werk: ‚Armin’s Empfang in Walhalla‘, scheint berufen zu sein, in den Kreisen des kunstsinnigen Publicums Aufsehen zu erregen.“¹⁰

Der fulminanten Ankündigung zum Trotz blieb eine positive Resonanz bei Publikum und Kritik aus. Über die Gründe der Ablehnung kann nur spekuliert werden. Der Versuch Romakos, an frühere Erfolge in Wien anzuknüpfen, sowie die in Italien durchlaufenen Veränderungen im Malstil können aber am Beispiel der *Hermannsschlacht* nachvollzogen werden. Unter gleichem Titel hatte Romako bereits 1852 im Österreichischen Kunstverein und 1854 auf der Allgemeinen Münchener Kunst-Ausstellung ein großformatiges Ölgemälde ausgestellt (Abb. 6), das stilistisch auf die Münchner Schule verweist und in der gesteigerten Dynamik auf Rahls Einfluss hindeutet. Nachdem dieses Frühwerk 1877 auf der Wiener Historischen Kunstaussstellung in der Akademie der bildenden Künste ausgestellt war, widmete sich Romako erneut der Thematik. In dieser zweiten Version der *Hermannsschlacht* (Abb. 7) offenbart sich nun der Wandel von einer akademisch geprägten Darstellungsweise zum Individualstil. In der Komprimierung des Geschehens und in der Fülle von Einzelmotiven drückt sich ein Horror vacui aus, der in späteren Bildern Romakos sogar noch eine Steigerung erfahren sollte. Das Kolorit wird bei begrenzter Palette maßgeblich von unterschiedlichen Braunvaleurs dominiert. Nichts erinnert mehr an die genaue, nachahmende Manier der Akademie, vielmehr zeigt sich hier eine Freiheit in Kolorit und Zeichnung, wie sie dem Selbstverständnis Romakos als eigenständige Künstlerpersönlichkeit gegen Ende der 1870er-Jahre entsprach. Auch inhaltlich gelangt Romako zu einer neuen Qualität im Historienbild. Diese Innovation lässt sich insbesondere unter Hinzuziehung einer bislang nicht mit der *Hermannsschlacht* in Verbindung gebrachten Entwurfszeichnung nachvollziehen (Abb. 8).¹¹ Das summarisch angelegte Blatt besticht durch die Freiheit der Linienführung und weist bereits alle wesentlichen Elemente des ausgeführten Ölgemäldes auf. Die Figuren werden weniger durch eine genaue Binnendifferenzierung als durch die Auslassung der sie umgebenden Schraffuren bezeichnet. Während Romakos frühe Zeichnungen in Anlehnung an die Münchner Schule durch starke Umrisse charakterisiert sind,



Abb. 5
ANTON ROMAČO
Italienisches Fischerkind, 1870/1875
Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm
Belvedere, Wien

werden die Konturen hier zunehmend einer Struktur geopfert, die das gesamte Blatt überzieht und die Einzelgegenstände zu einer grafischen Einheit verknüpft. Hier sind die Abstrakte Kraft, Gewalt und Kampf in einem Bildzeichen zur Anschauung gebracht, das unabhängig vom Sujet einen Selbstaussagewert hat. Sowohl die Entwurfsskizze als auch das ausgeführte Gemälde belegen, dass der freie, von der akademischen Ausbildung emanzipierte Stil, wie Romako ihn in den 1870er-Jahren in der Genremalerei entwickelte, nun auch in seinen Historienbildern Anwendung fand.

Die Entwicklung eines neuen Modus für das Historienbild

In eine ganz andere Richtung als die *Hermannsschlacht* weist Romakos künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sieg der Österreichischen Marine bei Lissa. 1877 stellte er eine großformatige Federzeichnung *Tegetthoff in der Seeschlacht bei*

Abb. 6
ANTON ROMAČO
Die Hermannsschlacht I, 1852
Öl auf Leinwand, 157 x 256 cm
Kriegsverlust



Abb. 7
ANTON ROMAČO
Die Hermannsschlacht II, um 1880
Öl auf Leinwand, 145 x 280 cm
Rom, Banco Piccolo Credito Valtellinese



Abb. 8
ANTON ROMAČO
Entwurfsskizze zur Hermannsschlacht
Skizzenbuch 36 Bl. Schwarzer Pappereinband,
Halbleinen, 9,8 x 14,5 cm
Albertina, Wien



Lissa im Salzburger Kunstverein aus (Abb. S. 61), wo Erzherzog Ludwig Viktor sie erwarb.¹² Schon in der Zeichnung ist die grundlegende Bildidee zu Papier gebracht, nämlich den entscheidenden Moment einer Schlacht darzustellen und sich dabei ganz auf die Seite der Sieger zu konzentrieren. Das Bild zeigt die mit Offizieren besetzte Kommandobrücke und den Steuerstand eines Schiffes, ohne dass die Gegner zu sehen sind. Durch die erzählerische Ausführlichkeit der Darstellung, aber ebenso durch den Gegensatz zwischen der genauen Erfassung der Gegebenheiten an Bord, der porträthaften Genauigkeit und den nur skizzenhaft angedeuteten Partien wirkt die Zeichnung wie die reportagehafte Illustration einer zeitgenössischen Zeitschrift. Das ungewöhnlich große Format des Blattes (750 x 552 mm) und die Tatsache, dass es im Kunstverein ausgestellt wurde, machen jedoch einen weit über eine Illustrationsgrafik hinausgehenden Anspruch deutlich, der sich in den zwei als Ölgemälde ausgearbeiteten Versionen manifestiert.

Die größere Version (86,5 x 47,5 cm) wird zumeist als die erste der beiden angenommen und zwischen 1878 und 1880 datiert (Abb. 10).¹³ Im Vergleich zur Zeichnung ist eine extreme räumliche Vereinfachung und bewusste Zweidimensionalität festzustellen. Der Ort der Handlung ist nur noch knapp durch die zeichnerisch erfassten Wanten und den Schiffsmast im Hintergrund angedeutet. Vor allem die aus der Anordnung der Figuren resultierende bildparallele statt diagonale Gesamtanlage trägt zur Aufgabe der Tiefenräumlichkeit bei. Der Fokus richtet sich auf die ausdrucksstarke Mimik und Gestik der Dargestellten. Die Körperhaltung der Matrosen ist sorgfältig in Studien vorbereitet, die realistische Porträthaftigkeit der Köpfe unterstützt den Eindruck historischer Authentizität. Gegenüber dieser ersten Version ist die Malweise in der kleineren Version lockerer, weniger exakt und naturalistisch. Dramatisierend wirkt neben der kontrastreich – fast als Schwarz-Weiß-Gegensatz – eingesetzten Farbe der wiederum verkleinerte Bildausschnitt (Abb. 11). Der starke Hell-Dunkel-Kontrast und eine pastose Malweise lassen an die italienischen Macchiaioli oder auch an Edouard Manet denken. Die Verwandtschaft mit Letzterem geht jedoch über die maltechnischen Eigenschaften hinaus: Die frappierende Unmittelbarkeit in Romakos zweiter Version des *Tegetthoff*-Bildes, die den Betrachter abrupt in die Handlung und die spannungsgeladene Atmosphäre des Augenblicks versetzt, anstatt wie zu dieser Zeit üblich die bequeme Übersicht über die Schlacht zu gewähren, erinnert an Manets *Erschießung Kaiser Maximilians* (Abb. 12).¹⁴ Das Moment der „distanzlose[n] Konfrontation des Betrachters mit dem wiedergegebenen Vorfall“¹⁵ kann aber auch weiter bis zu Goyas *Der 3. Mai 1808*¹⁶ (vgl. Abb. S. 17) zurückverfolgt werden.

Im Werk Romakos kündigt sich diese neuartige Raumauffassung bereits beim *Fischerkind* in der Übereinanderstaffelung der Farbflächen an. Die in den einzelnen Versionen des *Tegetthoff*-Bildes zunehmende perspektivische Vereinfachung führt letztlich zu einer Aufgabe der räumlichen Illusion. Diese raumlos-zweidimensionale Konzeption erreicht eine größere Eindringlichkeit der Aussage zu Lasten der stabilen Bildordnung der klassischen Historienmalerei. Die mimetische Funktion rückt in den Hintergrund und macht einer symbolischen Platz. Die kühne Reduktion in der räumlichen Auffassung geht mit einer Verkürzung der zeitlichen Dimension auf einen Sekundenbruchteil einher. In einer extrem zeittraffenden Darstellung, bei der Kampf und Sieg, Aktion und Ergebnis in eins fallen, weicht das zuvor beherrschende Episodische einer chiffrantartig verkürzten Bildsprache, die auf den gesamten dekorativen Apparat der traditionellen

Abb. 9
ANTON ROMAKO
Kapitän auf Schiffsbug (Zeichnung zu „Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa“) Skizzenbuch 67 Bl., beigefarbener Einband, Leinen, ca. 12,7 x 19,5 cm
Albertina, Wien





Abb. 10
 ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I
 1878–1880
 Öl auf Holz, 86,5 x 47,5 cm
 Belvedere, Wien

Historienmalerei verzichtet. Romakos vorrangige Absicht ist nicht mehr – wie noch in der Zeichnung –, nachzuerzählen, wie es gewesen ist. Alles Reportagehafte, alles Konkrete der Situation ist zurückgedrängt, wodurch Romako gleichsam zu einem überzeitlichen Sinnbild gelangt. Hierzu trägt auch die im Motiv des Steuerrades anklingende allegorische Allusion auf das Rad der Fortuna bei. Selbst im zeitgenössischen Ereignisbild geht Romako somit über die rein deskriptive Schilderung hinaus und versucht den Bericht mit einer höheren Wahrheit zu verknüpfen.

Mit der Zuspitzung der Augenblicklichkeit und immediaten Nahsichtigkeit in Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II* ist zudem ein psychologischer Effekt verbunden, der das Verhältnis von Betrachter und Bild neu bestimmt. Der gewählte Ausschnitt führt den Betrachter ganz nah an das Geschehen heran und ist dabei auf das kleinste denkbare Fragment einer historischen Erzählung reduziert, welches ohne weitere Erläuterungen des Ereignisses noch sinnstiftend wirken kann. Es ist kein Feind wahrzunehmen und – mit Ausnahme des rufenden Matrosen – kaum eine Bewegung der Figuren selbst. Die Handlung erscheint stillgestellt, die innerbildliche Narration fast ausgesetzt. In der Konzeption des Gemäldes spekulierte Romako zwar sicherlich auch auf das Vorwissen des damaligen Betrachters,¹⁷ aber selbst ohne Kenntnis der dargestellten Seeschlacht wird man von der psychologischen Kraft des Bildes in Bann gezogen. Die Emotionen greifen direkt auf den Betrachter über. Dieser Eindruck ist auf den unumkehrbaren Vorwärtsdrang der gesamten Mannschaft zurückzuführen, der für den Betrachter eine unausweichliche Konfrontation bedeutet. Die Frontalität ist ein ebenso einfaches wie einprägsames Zeichen für die Attacke. Indem das Historienbild weder eine Geschichtsdeutung im Sinne einer vorformulierten Lehre noch eine in sich abgeschlossene Geschichte präsentiert, sondern in einen „emotionalen Dialog mit dem Betrachter“¹⁸ eintritt, ist die Funktion der Historienmalerei neu definiert: Wesentlich ist die „neuartige Beziehung zwischen dargestellter Momentaufnahme und subjektivem Wahrnehmungsprozess“¹⁹, die Romako hiermit einführt.

Die uns heute faszinierende Modernität in Romakos *Tegetthoff*-Bildern wurde vom damaligen Publikum zumeist nicht positiv aufgenommen.²⁰ Romakos Umdeutung des Historienbildes in ein „Psychodrama“²¹ ging mit einer unkonventionellen Auffassung des Helden einher, die weder verstanden noch gebilligt wurde. In einer ersten Annäherung an das Thema hatte Romako zunächst ein klassisches Heldenbild ersonnen (Abb. 9).²² Eine bislang kaum beachtete Zeichnung aus einem Skizzenbuch Romakos zeigt Tegetthoff in heroischer, standbildgleicher Pose auf einem Schiffsbug. Von diesem ersten, recht konventionellen Entwurf hat Romako den Bildgedanken jedoch über eine große Tuschezeichnung bis hin zu den beiden gemalten Fassungen in eine andere Richtung entwickelt. Wichtigstes Resultat dieser Neufassung ist, dass der Künstler zu einer Darstellung des Helden ohne übersteigertes Pathos gelangt. Dieser ist nicht mehr durch eine Aktion als Initiator der Geschichte aufgefasst, sondern im Gegenteil: Es fehlt jeder Handlungsimpetus, der einen Helden im klassischen Sinne erst konstituiert. Die Hände in den Hosentaschen vergraben, ist Tegetthoff der Einzige, der beim Rammstoß keinen festen Halt suchen muss. Äußerlich in gespannter Ruhe befindlich, wird die Handlung gleichsam ins Gedankliche verlagert. Die Psychologisierung lässt sich als Versuch deuten, einen modernen Heldentypus zu schaffen, der einem neuen bürgerlichen Wertekanon entsprach.

Wie die Reaktionen auf sein Bild beweisen, stellte sich Romako mit dieser Auffassung des Helden wie der Historienmalerei außerhalb der Konventionen und

überforderte das zeitgenössische Publikum. Dass er den mit den *Tegetthoff*-Bildern eingeschlagenen künstlerischen Weg nicht weiter beschritt, ist aber kaum allein durch ablehnende Kritik und Misserfolg zu erklären, denn immerhin wurde die kleine Fassung der Seeschlacht durch Kaiser Franz Joseph angekauft.²³ Vielmehr schuf Romako parallel dazu auch weiterhin Historien, die geradezu entgegengesetzten Gestaltungsprinzipien zu gehorchen scheinen.

Weitere Facetten moderner Historienmalerei?

Sind bei den *Tegetthoff*-Bildern eine Klärung der Form und eine zunehmend summarisch-malerische Auffassung zu beobachten, so verfolgte Romako andererseits eine vielfigurige und kleinteilige Darstellungsweise, die nicht selten mit einem extrem gesteigerten Einsatz grafischer und koloristischer Mittel einherging. Diese künstlerische Sprache kommt in der bereits erwähnten *Hermannsschlacht* und einer heute nicht mehr greifbaren *Amazonenschlacht*²⁴ ebenso zum Ausdruck wie in seinem Gemälde *Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736) in der Schlacht bei Zenta (1697)* (Abb. 14). Bei letzterem wird die vielfigurige Szene mit namenlosen Kämpfenden aus einem einheitlichen Branton modelliert. Aus dieser Masse werden einzelne Figuren durch mit Deckweiß aufgesetzte Konturen hervorgehoben. Diese Details sowie die spärlich eingesetzten farblichen Akzente wirken wie mit dem Pinsel gezeichnet. Die Dynamik ist aus der Nutzung der malerischen Mittel abgeleitet. Kolorit und Maltechnik haben einen großen Anteil daran, die geschichtliche Szene zu dramatisieren und ins Visionäre zu steigern. Das historische Ereignis der Schlacht, in der der Prinz von Savoyen 1697 den Vormarsch der Türken stoppte, gerät in den Hintergrund. Tatsächlich muss sich der Betrachter fragen, wo sich der Held dieser Schlacht befindet. Erst auf den zweiten Blick entdeckt man Prinz



Abb. 11
ANTON ROMAKO
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II
um 1880/1882
Öl auf Holz, 24 x 18 cm
Belvedere, Wien



Abb. 12
EDOUARD MANET
Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexico, 1867
Öl auf Leinwand, 252 x 305 cm
Kunsthalle, Mannheim

Eugen nachgerade winzig am linken Bildrand. Mehr als die unscheinbare Silhouette des Befehlshabers sticht auf der gegenüberliegenden Bildseite die nur allegorisch zu deutende Gestalt eines nackten Bogenschützen ins Auge. Zwischen den beiden Kontrahenten ist das Kampfgeschehen eingespannt. Im Zentrum des Interesses steht nicht mehr der Heros als Hauptakteur und Mann der Tat. Romako strebt hier in der Abstraktion des Einzelschicksals die Negierung eines individuellen Heldentums und eine Wendung zum Allgemeinmenschlichen an. Somit überführte er das traditionelle, auf einen Helden ausgerichtete Schlachtenbild in eine fantastische Vision von Geschichte. Das Historienbild ist hier nicht – wie im 19. Jahrhundert häufig gefordert – Erfüllungsgehilfe einer positivistischen Geschichtswissenschaft, die im Sinne Rankes darzustellen versucht, „wie es eigentlich gewesen“ ist.²⁵ Statt der historischen Nachahmung strebte Romako in seinen Bildern die Erfindung einer neuen Wirklichkeit an.

Das Gemälde unterscheidet sich hinsichtlich der formalen Gestaltung erheblich von den in unmittelbarer zeitlicher Nähe entstandenen *Tegetthoff*-Bildern. Allerdings verbindet sie das Bestreben, dem Historienbild zu einer zeitgemäßen symbolischen Ausdruckskraft zu verhelfen. In *Prinz Eugen in der Schlacht bei Zenta* scheint Romako die romantisch-ideale Vorstellungswelt seiner Ausbildungszeit mit neuen künstlerischen Mitteln und modernen Bildinhalten verbinden zu wollen.

Eine Weiterentwicklung und Radikalisierung dieser Bildwelt zeigt sich in einer flüchtigen Ölskizze, die *Schlacht der Totenköpfe* oder auch *Totentanz auf dem Schlachtfeld vor brennenden Ruinen* (Abb. 15) betitelt ist.²⁶ Es handelt sich hierbei um die spontane Umsetzung einer bizarren Bildidee. Auf einer kleinen Holztafel lässt Romako Gerippe in deutschen und französischen Uniformen aufeinandertreffen. Die Körper der kämpfenden Skelette sind in schwarzen und weißen Linien auf brauner Grundierung nur in kalligrafischer Weise angedeutet. Einzelformen sind mittels weißer und schwarzer Höhungen aus der braunen Untermauerung modelliert. Der Eindruck aufeinanderstoßender Massen wird durch eine Vielzahl von Totenköpfen, einzelnen Körperpartien und Gewehrläufen, die pars pro toto stehen, suggeriert. In einem offenen, breiten Pinselduktus ist das gesamte Bild mit Längsstreifen überzogen, die eine vereinheitlichende und dynamisierende Wirkung ausüben. Teilweise ist der Farbauftrag so dünn, dass die Maserung des Malbretts in diese Struktur miteinbezogen ist,²⁷ teilweise gehen die ungegenständlichen weißen Streifen dort, wo sie durch eine dickere Farbschicht akzentuiert werden, in die Bezeichnung konkreter Objekte über – etwa bei den Gewehren mit den aufgepflanzten Bajonetten im Vordergrund. Sie scheinen als Teile der übergeordneten malerischen Struktur autonom zu agieren und nicht an die Handhabung durch Soldaten gebunden zu sein, wodurch der Krieg als vom Menschen unabhängiger Automatismus charakterisiert wird. An die Stelle der Bezeichnung von Körpern ist ein von der Naturnachahmung befreites Spiel von schwarzen Linien auf brauner Grundierung getreten, die „Pinselschrift“²⁸ Romakos ist in Abstraktion übergegangen.

Wie in *Prinz Eugen in der Schlacht bei Zenta* werden einzelne Soldaten im Kampf nur noch exemplarisch als symbolische Gestalten gezeigt, ansonsten herrscht der Eindruck einer das Individuum negierenden Masse vor. Das Thema der Schlacht, die ihr inhärente Wucht und Gewalt, leitet sich hauptsächlich aus dem Einsatz der künstlerischen Mittel ab. In Romakos „Danse macabre“ verleihen die Streiflichter als vom Gegenstand unabhängige Aus-

Abb. 13
ANTON ROMAKO
Austria (Die Entwicklung Österreichs)
Entwurf für eine Ausgestaltung des
Sitzungssaales des Wiener Rathauses
Aquarell, 78 x 55 cm
Unbekannter Besitz





drucksträger dem Bild darüber hinaus einen verschwommenen, geisterhaft-visionären Charakter: Es gibt keinen Sieger in dieser Schlacht, in der sich als Gipfel der Absurdität die Toten morden. Romako gelangte auf diese Weise in seinen späten Werken zu einer neuen Art der Generalisierung, die mit der zeit-typischen Praxis des Detailrealismus im Schlachtenbild brach. In der Kombination dieser malerischen Struktur mit einem extrem betonten Einsatz grafischer Stilmittel transponierte Romako das Historienbild gleichsam in eine expressive Tonart. Er verabschiedete sich von einer Abbildtheorie sowie vom künstlich geschaffenen Bildraum zugunsten einer Besinnung auf die eigene Natur des Bildes. Die totale Vernichtung des Individuums im Krieg findet somit eine adäquate Repräsentationsform im Bild.

Sicherlich ermöglichte die skizzenhafte Beiläufigkeit dieses kleinformatigen Bildes die ungezügelter Entfaltung von Romakos Ausdrucksmalerei. Ein latenter Wille zu reüssieren verhinderte dagegen in den meisten seiner Historien die endgültige Befreiung der Form von der Schablone. Die Bindung an die Konventionen und an die vermuteten Erwartungen des Salonpublikums sowie potenzieller Käufer bedeutete offenbar häufig eine zu große Hypothek.

Ausbleibende Aufträge und Anerkennung im Historienfach

Romakos Leben war nach seiner Rückkehr aus Italien immer unsteter geworden, Wien blieb trotz vieler Reisen und längerer Auslandsaufenthalte aber der zentrale Bezugspunkt. Hier bemühte er sich, von finanziellen Sorgen geplagt, um einen großen öffentlichen Auftrag – auch im Bereich der monumentalen Ausstattungsmalerei. Sein wohl ehrgeizigstes Projekt, zumindest hinsichtlich der Dauer seiner Bemühungen, war die Beteiligung an der Konkurrenz um die Ausschmückung des neuen Wiener Rathauses.²⁹ Zwischen Frühjahr und Sommer 1880 muss Romako hierzu bereits einen ersten Entwurf eingereicht haben, denn in einem Schreiben vom 26. Juli 1882 an Archivdirektor Weiß erwähnt Romako „eine Composition (Aquarellbild)“, welche er schon vor „un-

Abb. 14
ANTON ROMAHO
Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736)
in der Schlacht bei Zenta (1697),
um 1880/1882
Öl auf Leinwand, 47,5 x 105 cm
Belvedere, Wien

Abb. 15
ANTON ROMAKO
*Totentanz auf dem Schlachtfeld vor
brennenden Ruinen*, um 1882/1885
Öl auf Holz, 16,6 x 24 cm
Belvedere, Wien



gefähr 2½ Jahren“ beim Gemeinderat eingereicht habe.³⁰ Nach den Erwägungen Franz Glücks käme für die im Brief erwähnte Komposition das Aquarell *Die Predigt Johann Capistrans* infrage.³¹ Das großformatige Blatt zeigt eine routinierte Beherrschung der Technik und erinnert in der über Details hinwegschauenden, summarischen Erfassung der Situation sowie in der starken Betonung von Licht und Schattenpartien an *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II*. Zugleich schließt es formal an Romakos Studienzeit und den neobarocken Schwung Rahl'scher Kompositionen an. Da Rahl-Schüler wie Christian Griepenkerl oder August Eisenmenger mit öffentlichen und privaten Aufträgen im Kontext der Ringstraßenbauten bedacht waren, könnte Romakos Rückgriff auf seine Ausbildung im Atelier für Monumentalmalerei im Kontext dieses Prestigeauftrags durchaus als Kalkül verstanden werden.

Im Sinne des geforderten Bildprogramms, das den österreichischen Staatsgedanken zum Ausdruck bringen sollte,³² scheint jedoch eher die allegorische Szene *Die Entwicklung Österreichs* mit dem im Brief erwähnten Aquarell übereinzustimmen (Abb. 16).³³ Besonders ins Auge fallend ist die auf der Dampfmaschine reitende merkantile Symbolfigur, der eine frappierend prominente Stelle im Bildzentrum zwischen einem römischen Imperator und der Austria zukommt. Die aus extrem heterogenen Bestandteilen zusammengefügte ovale Komposition zeugt von einem typisch historistischen Montagecharakter.³⁴ Dieser Entwurf steht auch stilistisch den Arbeiten näher, die Romako bei der zweiten Ausschreibung zur Ausmalung des Gemeinderatssitzungssaals unter dem Motto „Historia virtutum honorat“ einreichte.³⁵ Die Kritik bezeichnete die Entwürfe als „flott ausgeführte [...] geistreiche Einfälle“, die aber insgesamt „nicht annehmbar“ seien.³⁶ Schon die uneinheitliche Gestaltungsweise der vier Skizzen schloss angesichts der konservativen Kunstauffassung der öffentlichen Auftraggeber jede Chance auf Realisierung aus. Offenbar konnte oder wollte Romako trotz immenser Geldnöte selbst für einen offiziellen Auftrag keine Konzessionen mehr machen, um den konventionellen Erwartungen offizieller Historienmalerei gerecht zu werden.

Geschichtsvisionen

Das Visionäre und Fantastische, das in zunehmendem Maße zu einem Charakteristikum der Kunst Romakos geworden war, drückt sich in den Bildern seines letzten Lebensjahrzehnts in ganz unverdeckter und eigenständiger Form aus. Diese Extremform der Malerei findet sich in gewisser Hinsicht in Romakos *Der Einzug Marc Aurels in Wien* (Abb. 16). Auf der im Querformat angelegten Tafel breitet Romako mit höchstem Aufwand an Figuren und Details einen militärischen Aufzug vor den Augen des Betrachters aus. Der Bildaufbau folgt traditionellen Schemata und orientiert sich an einer Bühnenhaften Inszenierung. Die Palette ist auf wenige Brauntöne begrenzt, nur die diagonalen Kompositionslinien werden durch rote und türkis-blaue Partien hervorgehoben. Die Illusion der Plastizität wird durch hell akzentuierte Umrisse der Figuren und schwarze Schatten erreicht. Der Horror vacui früherer Bilder ist beim *Einzug Marc Aurels* noch gesteigert: Aus der Überfülle an Einzelheiten entwickelt sich hier ein geradezu ornamentaler Charakter. Ludwig Hevesi befand kurz nach der Jahrhundertwende hierüber: „Als wäre Mantegna im Begriffe, toll zu werden. Eine archäologisch-romantische Phantasie [...] Es ist heroischer Stil drin, aber er redet schon irre.“³⁷

Selbst in dieser historischen Phantasmagorie recurriert Romako auf die große Tradition antiker Vorbilder, die ihm durch seine Zeit in Rom vor Augen stand. So erinnert die Figur Marc Aurels an das Reiterstandbild auf dem Kapitol, und einige Einzelmotive lassen an den Triumphbogen Konstantins denken. Bei Romako ist jedoch alles abgewandelt, dynamisiert und in Unruhe versetzt. *Der Einzug Marc Aurels* steht damit in einer Reihe mit der *Hermannsschlacht* und der erwähnten *Amazonenschlacht*, in denen Romako sich in ähnlicher Weise klassisch-mythologischen Sujets zuwandte. Die Verbindung des narrativen Moments mit dem malerischen Experiment führte in Romakos letzter Schaffensphase zu einer fantastisch-visionären Ausdrucksmalerei. Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass bereits Zeitgenossen Ähnlichkeiten zu den detailreichen Gemälden Gustave Moreaus (Abb. 17) sahen und Romako später aufgrund der



Abb. 16
ANTON ROMAKO
Der Einzug Marc Aurels in Wien, 1884/1885
Öl auf Holz, 47,5 x 69 cm
Wien Museum, Wien

Ornamentalisierung mit Odilon Redon sowie bezüglich der Vereinfachung der räumlichen Disposition mit Pierre Puvis de Chavannes verglichen wurde.³⁸

Die Modernität der Historienbilder Romakos

Getrieben von dem Bedürfnis, eine künstlerisch originelle, eigenständige Vision der Dinge zu schildern, strebte Romako eine interpretierende Neuschöpfung der Geschichte an. Sein Interesse richtete sich hierbei vorzugsweise auf einen prononciert geistigen Gehalt, weshalb in vielen seiner Werke das Bemühen erkennbar ist, verschiedene Sinnebenen zu konstruieren. Bis zuletzt scheint Romako dem Ratschlag treu geblieben zu sein, den er seinem Malerfreund Berthold Winder 1850 in einem Brief aus München gab: „[...] du sollst immer das geistige dichterische der Kunst im Auge haben sonst ist es verlorene Zeit.“³⁹ Naturnähe und Stilisierung, malerische und grafische Elemente treffen in Romakos Gemälden nicht selten unvermittelt aufeinander. Die Ambiguität seiner Werke resultiert nicht zuletzt aus einer Bildsprache, die einerseits hochgradig codiert ist und andererseits auf eine neue, suggestive Kraft setzt. Die Quellen seiner Kunst sind ein der akademischen Tradition verpflichtetes Kunstverständnis und zugleich der Drang zur formalen Innovation sowie zur individuellen Expression.

Durch das malerische Experiment überführt Romako das traditionelle Historienbild in eine fantastische Vision von Geschichte. Er verbindet die romantisch-idealistische Vorstellungswelt seiner Ausbildungszeit mit neuen künstlerischen Mitteln und modernen Bildinhalten zu einer Malerei mit symbolischer Ausdruckskraft. Romako verlagert sich in der Darstellung gleichsam auf das Unsichtbare in der Geschichte. An die Stelle der rekonstruierenden Narration tritt hier der bildimmanente Ausdruck. Nicht mehr der geschichtliche Einzelfall, sondern das Allgemeinmenschliche in einer sinnbildhaften Verdichtung steht im Mittelpunkt. Dem Positivismus, welcher auf wissenschaftlich erhobenen Einzeltatsachen basiert, versucht Romako seine Vorstellung von intuitiv erfassten Zusammenhängen entgegenzustellen. Er präsentiert dem Betrachter keine abgeschlossene Handlung mit vorgefertigter Deutung mehr, sondern ein polyvalentes Historienbild. Die Darstellung suggeriert keine vorgegebene und unverrückbare Interpretation der Geschichte, sondern zeigt bewusst die individuelle Sicht des Künstlers auf das Ereignis. Sie steht der Deutung durch den Betrachter offen und verlangt zugleich nach seinem Anteil an der Sinnkonstruktion. Allerdings bedeutet diese Transformation in letzter Konsequenz das Ende einer Kunst mit objektiven, nachvollziehbaren und gesellschaftlich akzeptierten Wertmaßstäben.

Romako selbst „[...] glaubte, eine neue Kunst gefunden zu haben. Eine neue Wahrheit habe er der Erscheinung abgezwungen, ein neues Auge sich erzogen, wie noch kein Maler es gehabt.“⁴⁰ Diese Äußerung Hevesis über Romako deckt sich mit Erzählungen anderer Zeitzeugen und dem Selbstbild, das sich aus den Briefen Romakos ableiten lässt. Romako war anscheinend davon überzeugt, mit seiner Kunst neue Wege beschritten zu haben. Dies trifft in besonderer Weise für die *Tegetthoff*-Bilder zu, welche ohne Weiteres Werken von Manet und anderen modernen Künstlern zur Seite gestellt werden können. Allerdings muss angesichts seines Gesamtwerkes konstatiert werden, dass Romako sich wahrscheinlich nicht explizit hierauf bezog, wenn er von einer neuen Kunst sprach. Denn die sich in den *Tegetthoff*-Bildern manifestierenden Neuerungen, wie die malerisch-realistischen Ausdrucksmittel und die Klärung der Form, trieb Romako in seinen



Abb. 17
 GUSTAVE MOREAU
Die Freier, um 1852
 Öl auf Leinwand, 385 x 343 cm
 Musée Gustave Moreau, Paris

späteren Gemälden nicht weiter voran. Die *Tegetthoff*-Bilder erscheinen als Ergebnisse eines vereinzelt Versuchs, der erst durch eine spätere Rezeption im Sinne der Moderne Bestätigung erhalten hat. Es ist dagegen eher anzunehmen, dass Romako in seinen kleinteiligen Massenszenen, die er bis zuletzt malte, eine neue gültige Form der Historienmalerei gefunden zu haben glaubte. Gemälde wie die zweite Version der *Hermannsschlacht*, *Prinz Eugen in der Schlacht bei Zenta*, *Der Einzug Marc Aurels in Wien* und *Totentanz auf dem Schlachtfeld vor brennenden Ruinen* sind insbesondere in der formalen Gestaltung, in der symbolhaften Verdichtung sowie in der aus dem Einsatz malerischer und stilistischer Mittel abgeleiteten Dynamik innovativ. Hier wie auch in anderen Bildern Romakos zeigt sich die ungeheure Vielfalt in der Stilaneignung in der Kombination der Techniken sowie in der Montage der Themen. Die daraus abgeleitete „kontrastreiche, widersprüchliche Bedeutungsvielfalt signalisiert ein dialektisches Verhältnis von Kontinuität und Diskontinuität“⁴¹ und erweitert die Darstellungsmöglichkeiten hin zur Imagination und zu einer neuen Symbolik.

Romakos Suchen und Versuchen führte in einigen Fällen zu gelungenen Neuformulierungen bekannter Themen, bedingte zugleich aber auch die starke Inhomogenität und Widersprüchlichkeit seines Gesamtwerkes. Gerade im experimentellen Umgang mit Altem und Neuem erweist sich Romako als typischer Vertreter des Historismus, das heißt als Grenzgänger zwischen Tradition und Moderne. Hinsichtlich seines Selbstverständnisses als Historienmaler sowie unter dem Aspekt der Themenwahl ist Romako nachhaltig durch seine akademische Ausbildung geprägt und der Tradition verbunden. Unter formalen Gesichts-

punkten hingegen ist er äußerst fortschrittlich, da seine Werke im Vergleich zur herkömmlichen Historie auf wirkungsästhetischen Phänomenen beruhen, wie sie sich etwa zeitgleich im Impressionismus und im Symbolismus herausbildeten. Romako wagte das malerische Experiment, und sein Œuvre ist in diesem Sinne symptomatisch für das Suchen nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in der zweiten Jahrhunderthälfte. Er kann deshalb als Bindeglied zwischen der traditionellen Historienmalerei des 19. und der malerischen Auseinandersetzung mit geschichtlichen Ereignissen im 20. Jahrhundert gelten.

- 1 Der Text geht auf meine Dissertation zurück, die in Buchform unter dem Titel *Anton Romako. Die Entstehung des modernen Historienbildes* 2010 im Böhlau Verlag erscheint.
- 2 Vgl. beispielsweise Romakos Eintrag „Titel, amtliche Stellung: Historienmaler“ in seiner Anmeldung zur internationalen Kunst-Ausstellung vom 14. März 1882, Wien, Archiv des Wiener Künstlerhauses, Akte Romako, sowie die Briefe Romakos an Archivdirektor Weiß vom 26. Juli 1882, Wienbibliothek im Rathaus, Inv. Nr. 123791, und Bürgermeister Eduard Uhl vom 4. November 1883, Wien, Stadt- und Landesarchiv, Gemeinderatsakte A2, Fasz. 336/Zl. 6874/1883.
- 3 Hans Tietze: „Anton Romako“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 51. Jg. (N. F., 27. Jg.), 1916, S. 173–180, Zitat S. 178.
- 4 Vgl. Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, München 1971, S. 197.
- 5 Brief Romakos aus München an Berthold Winder vom 29. Jänner 1850, zit. mit freundlicher Genehmigung der Galerie St. Etienne, New York.
- 6 Fritz Novotny: „Über Romakos Kunst“, in: *Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession*, Ausst.-Kat. Akademie der bildenden Künste, Wien 1972, S. 67–72, Zitat auf S. 67.
- 7 Vgl. *Die Dioskuren*, 15. Jg., 24. Juli 1870, S. 236.
- 8 In Franz Tschischkas illustrierter *Geschichte der Stadt Wien* von 1847 findet sich in der Illustration von Peter Johann Nepomuk Geiger zur ersten Türkenbelagerung Wiens 1529 eine Figur, die Romako leicht abgewandelt adaptierte.
- 9 Das Gemälde ist nur in einer Schwarz-Weiß-Fotografie überliefert, die sich im Bildarchiv des Belvedere befindet.
- 10 *Neue Freie Presse*, 14. November 1876, S. 7.
- 11 Skizzenbuch, 36 Bl., 9,8 x 14,5 cm, schwarzer Pappeinband, Halbleinen, Wien, Albertina, Inv. Nr. 25.887, Bl. 30v und 31.
- 12 Brief Romakos aus Salzburg an Wittmann vom 27. Oktober 1877, Wienbibliothek im Rathaus, Inv.-Nr. 65.496.
- 13 Novotny argumentiert meiner Ansicht nach plausibel, weshalb die „kleinere Fassung als eine konzentriertere Form des Bildgedankens der großen Version nachfolgte“. Vgl. Fritz Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832–1889*, Wien/München 1954, S. 42.
- 14 Vgl. dazu Erika Esau: *Anton Romako's Portraits and the Beginnings of Modernism in Vienna*, phil. Diss., Bryn Mawr College, Ann Arbor, Michigan, 1986, S. 80.
- 15 Werner Hofmann: *Das indische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1991, S. 118. Hofmann stellt sowohl Manet als auch Romako in die geistige Nachfolge Goyas.
- 16 Francisco de Goya, *Der 3. Mai 1808*, 1814, Öl/Leinwand, 266 x 345 cm, Madrid, Prado.
- 17 Für diesen waren das Ereignis der Seeschlacht bei Lissa und das Porträt Tegetthoffs durch die illustrierte Presse sicherlich noch so präsent, dass es des Titels zur Kontextualisierung gar nicht unbedingt bedurfte.
- 18 Monika Wagner (Hg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 22.
- 19 Werner Telesko: *Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne*, Wien/Köln/Weimar 2004, S. 64 f.
- 20 Vgl. hierzu den Beitrag von Cornelia Reiter in diesem Band.
- 21 Wieland Schmied: „Eine Art Krankenstil von eigentümlicher Tragik“. Anton Romako, ein vergessener Vorläufer der Moderne“, in: ders., *Berührungen. Von Romako bis Kokoschka*, Salzburg/Wien 1991, S. 9–22, Zitat S. 17.

- 22 Anton Romako, Skizzenbuch, Albertina, Wien, Inv. Nr. 26.560, Bl. 50r. Vgl. hierzu ausführlicher Ralph Gleis: „Romakos Erfindung des modernen Helden. Tegetthoff bei Lissa als Bruch mit der klassischen Ikonographie des Seehelden“, in: *Kunsttexte* 4, 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2009-4/gleis-ralph--1/PDF/gleis.pdf>.
- 23 Romakos *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II* befand sich bis zum Ende der Monarchie auf dem kaiserlichen Jagdschloss Neuberg (Steiermark). Vgl. Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832-1889*, a. a. O., S. 95, Nr. 285.
- 24 Aus Akten des Künstlerhausarchivs geht hervor, dass die *Amazonenschlacht* am 1. April 1880 für die 9. Jahresausstellung 1880 eingeliefert wurde, und Novotny verweist auf die Berliner akademische Kunstausstellung, Nr. 636, sowie auf den Salon de Paris, Nr. 2034. Vgl. Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832-1889*, a. a. O., S. 104.
- 25 Leopold von Ranke: „Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494-1514. Vorrede der ersten Ausgabe October 1824“. In: ders., *Werke*, Bd. 33, Leipzig 21874, S. VII.
- 26 Da das Malbrett rückseitig den Aufdruck einer Münchner Firma trägt und Romako vermutlich über Bayern nach Genf gereist war, könnte es im August oder September 1882 entstanden sein. Vgl. Fritz Novotny: „Wieder zum Vorschein gekommene Werke von Anton Romako“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 9. Jg., Heft 53, 1965, S. 48, und *Der Außenseiter Anton Romako*, a. a. O., S. 314.
- 27 Dieses Vorgehen sowie das kleine Format des Bildes erinnern an die italienischen Macchiaioli, besonders an Fattori. Vgl. hierzu Klaus Lankheit: *Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento*, München 1988, S. 167.
- 28 Fritz Novotny: „Ein Totentanzbild von Anton Romako“, in: *Mitteilungen der Österreichischen Galerie*, 3. Jg., Nr. 34-35, 1959, S. 32 f., Zitat S. 32.
- 29 Vgl. hierzu den Beitrag von Cornelia Reiter in diesem Band.
- 30 Brief Romakos aus Wien an Archivdirektor Weiß vom 26. Juli 1882. Wienbibliothek im Rathaus, Inv. Nr. 123791.
- 31 Vgl. Franz Glück: „Neues zum Werk und Leben Romakos“, in: *Alte und neue Kunst*, 2. Jg., Heft 2, 1953, S. 55-62. Zum Thema der Darstellung vgl. die Ausführungen von Hans Bisanz in Gerbert Frodl (Hg.): *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. V: *19. Jahrhundert*, München/New York 2002, S. 425.
- 32 Zum geplanten Bildprogramm vgl. Ulrike Planner-Steiner: *Friedrich von Schmidt* (= Die Wiener Ringstraße 8, Die Bauten und ihre Architekten, Teilbd. 2), Wiesbaden 1978, S. 44.
- 33 Vgl. Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832-1889*, a. a. O., S. 93, und Glück: „Neues zum Werk und Leben Romakos“, a. a. O., S. 56. Vermerkt ist das Aquarell im Auktionskatalog der 290. Kunstauktion von C. J. Wawra vom 9./10. März 1927, Lot Nr. 78.
- 34 Zu diesem Aspekt vgl. Christian Drude: *Historismus als Montage. Kombinationsverfahren im graphischen Werk Max Klingers*, Mainz 2005.
- 35 Die vier Entwürfe Romakos sind heute nicht mehr auffindbar, aber abgebildet im Auktionskatalog der 290. Kunstauktion von C. J. Wawra vom 9./10. März 1927, Lot Nr. 83-86.
- 36 „Concurs-Skizzen für die Frieze im Gemeinderaths-Saale des neuen Rathhauses“, in: *Allgemeine Kunst-Chronik*, 7. Jg, Nr. 40, 6. Oktober 1883, S. 560.
- 37 Ludwig Hevesi: „Anton Romako. 1832-1889“ (1905), in: *Altkunst-Neukunst*, Wien 1909, S. 121-124, Zitat S. 123. Hevesi bezieht sich in seinem Vergleich sicherlich auf das neunteilige Werk *Triumph Cäsars* von Andrea Mantegna, Hampton Court Palace, Royal Collection.
- 38 Vgl. ebd., S. 123, Glück: „Neues zum Werk und Leben Romakos“, a. a. O., S. 61 f., sowie Novotny: „Ein Totentanzbild von Anton Romako“, a. a. O., S. 34.
- 39 Brief Romakos an Berthold Winder vom 29. Jänner 1850, zit. mit freundlicher Genehmigung der Galerie St. Etienne, New York.
- 40 Ludwig Hevesi: „Ein unglücklicher Maler“, in: *Fremdenblatt*, 10. März 1889, S. 11, zit. nach Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven, Mappe 4 © Künstlerarchiv Belvedere, Wien.
- 41 Jutta Steinger: „Über Historienbilder sprechen. Zum Verhältnis von Normenbildung und Geschichtsreflexion in der Kunsttheorie der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: Siegfried Matzl/Karl Stuhlpfarrer/Georg Tillner (Hg.), *Bild und Geschichte* (= Wiener Zeitgeschichte-Studien 2), Innsbruck/Wien 1997, S. 34-57, hier S. 45.



Anton Romako: Rezeptionsgeschichte im Spiegel der Kunstkritik

Die Kunstkritik¹ hat viel zur Legendenbildung um Anton Romako beigetragen. Vor allem in retrospektiver Sicht wurden meist harsche Kritik und Unverständnis gegenüber Romakos Kunst betont, obwohl Romako zu Lebzeiten beachtliche Erfolge feiern konnte – sei es durch Ausstellungsbeteiligungen, lobende Erwähnungen in Rezensionen oder prominente Auftraggeber und Mäzene. Der berühmte Romako-Sammler Oskar Reichel bezog sich 1911 in einem monografischen Beitrag zu Romako auf diese überwiegend negative Sicht seiner Zeitgenossen: „Als verrückt galt auch der Künstler Romako [...] eine schulwidrige Erscheinung, ein künstlerischer Anarchist. Eine kleine Gruppe von Leuten nur sah, erkannte schon damals gleich den Genius [...]“²

Zweifellos überwiegt vor allem in Romakos letztem Lebensjahrzehnt die Ablehnung seiner „unzeitgemäßen“ Kunst. Allein die vehemente Kritik an seinem revolutionären Historiengemälde *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa* ist sprechendes Zeugnis dieses Unverständnisses gegenüber seiner gänzlich neuartigen Auffassung des zeitgenössischen Historienbildes.³

Im Folgenden sollen die Reaktionen der Zeitgenossen auf Romakos revolutionäre Kunst – soweit in den Quellen nachvollziehbar – referiert werden. Diese fielen in den verschiedenen Werkperioden ganz unterschiedlich aus. Da die Zeugnisse der Kunstkritik äußerst spärlich sind, werden auch Spiegelungen derselben in Romakos Briefen herangezogen, die, wenn auch in subjektiver Färbung, Anerkennung und Erfolge einerseits und für den Künstler enttäuschende Ablehnung andererseits referieren.

Die Reaktionen auf das Historienbild *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa*

Besonders heftige Reaktionen rief das Historiengemälde hervor, das Konteradmiral Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa zeigt – ein historisches Ereignis, durch dessen Aktualität⁴ Romako große Aufmerksamkeit zu erregen hoffte. Umso enttäuschender müssen die vernichtenden Rezensionen für den Künstler gewesen sein: „Daß es Leute gibt, welche diesen Scherz ernst nehmen, wundert uns, und dass die Aufnahms-Commission auch zu dieser Art von Kunstverständigen gezählt werden muß, ist gar erstaunlich!“, schreibt etwa Emerich Ranzoni⁵ anlässlich der Präsentation des Gemäldes in der Internationalen Kunstausstellung des Wiener Künstlerhauses im Frühjahr 1882 in der *Neuen Freien Presse*.⁶ Dies ist in seiner Schärfe ungewöhnlich auch für die Kunst Romakos, der seit der Gründung der Vereinigung bildender Künstler Wiens Künstlerhaus regelmäßig die Ausstellungen beschickt und durchaus auch sehr positive Kritiken geerntet hatte.⁷

Das Gemälde zählt zu Recht zu den Ikonen der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Romako spitzte die Handlung in gänzlich neuartiger Interpretation auf

Abb. 1
ANTON ROMAKO
Seesturm
1880/1882 (Detail)
Öl auf Leinwand, 82 x 108 cm
Belvedere, Wien,

den dramatischen Moment der Entscheidung zu, in dem die Matrosen unter Einsatz aller Kräfte – befehligt von dem über ihnen auf der Kommandobrücke breitbeinig stehenden Tegetthoff – in letzter Sekunde die Kollision mit dem feindlichen Schiff herbeiführen können. Dieses wagemutige Manöver war letztlich für den siegreichen Ausgang der Schlacht verantwortlich. Allein die heftigen Reaktionen spiegeln das die Geister bewegende Neue in der Interpretation eines zeitgenössischen Ereignisbildes. In einer kleinformatigen Wiederholung dieses Themas gelang Romako eine nochmalige Steigerung der mit psychischer Spannung geladenen Dramatik des entscheidenden Augenblickes dieser Seeschlacht. In mehreren Vorstudien beschäftigte sich Romako mit einzelnen Figuren, deren Bewegungsmotive und Mimik er in größter Ausdruckskraft zu Chiffren des Schreckens und der momentanen Höchstspannung am Zenit der Entscheidung formierte (vgl. Abb. S. 12 und 13).⁸ Eine Vorstudie zur Gesamtkomposition, die von Erzherzog Viktor angekauft wurde (Abb. S. 61), zeigt noch eine Vorstufe der endgültigen Bildlösung: Das im Gemälde direkt unter dem auf der Kommandobrücke stehenden Tegetthoff erscheinende Steuerrad, das an dieser exponierten Stelle in Kongruenz mit dem Bildinhalt fast zu einem allegorisch aufgeladenen Rad der Fortuna mutiert, ist in der Studie noch rechts seitlich im Bildfeld ohne unmittelbare räumliche Beziehung zu Tegetthoff positioniert (vgl. Abb. S. 80). Damit findet auch in diesem Historienbild die Gegenständlichkeit in Romakos bezeichnender Bildsprache eine gleichnishafte inhaltliche Steigerung zu einer Aussage von allgemeingültiger Relevanz.⁹

Aufschlussreich für das Verständnis dieses Historienbildes ist die zeitgenössische wie spätere Rezeption des bahnbrechenden Gemäldes, die schrittweise den Wandel von Ablehnung zu Bewunderung widerspiegelt. Noch zu Lebzeiten Romakos war das Bild in drei Ausstellungen in Wien, Berlin und Budapest zu sehen – mit überwiegend negativen Kritiken. Während der ersten Ausstellung 1882 herrschte einstimmige Entrüstung, und noch 1905 spaltete dieses zu den bedeutendsten Historienbildern des 19. Jahrhunderts zählende Gemälde die Meinung der Kritik in unterschiedliche Lager. Neben einer ersten Anerkennung der eminenten künstlerischen Qualität des Bildes, das Ludwig Hevesi treffend als „voll der weltgeschichtlichen Tollheit eines entscheidenden Augenblicks“ charakterisierte,¹⁰ wurde meist die zeichnerische Qualität hervorgehoben und die psychologisch eindringliche und packende Darstellung des Ereignisses nach wie vor als „Komik“ missverstanden. Auch bei Schaeffer wird das Bild als „interessantes Kuriosum“ angesehen, obwohl er den Bezug Romakos zum österreichischen Expressionismus richtig erkennt: „Er gab [...] gewissermaßen den Prügelknaben für alle diejenigen ab, welche später ähnliche Wege einschlugen.“¹¹

Ein grundsätzlicher Wandel in der Beurteilung des Historienbildes setzte erst um die Jahrhundertwende ein. Besonders aufschlussreich erscheint, dass auch Hevesi, der mehrere Historienbilder Romakos scharf kritisiert hatte, nun auf die zukunftsweisenden Qualitäten derselben aufmerksam machte. In seiner 1903 erschienenen Publikation über die österreichische Kunst im 19. Jahrhundert schreibt er rückblickend über den *Tegetthoff*: „[...] eine krampfhaft schwarze Uniformfigur, mit ausgespreizten Beinen auf der Brücke stehend, die Hände in den Taschen, alle Nerven des Augenblicks im Gesicht. Psychologisch wahr bis an die Karikatur.“¹² Auch Haberfeld betont in der Einleitung zur monografischen Romako-Ausstellung in der Galerie Miethke 1905 die besonderen Qualitäten dieses Historienbildes vor allem in der Charakterisierung Tegetthoffs: „In salopper Hal-



Abb. 2
ANTON ROMAKO
Bauernmädchen aus der Campagna,
um 1870/1871
Aquarell und Deckfarben auf Papier,
55,3 x 37,5 cm
Albertina, Wien

tung, der auch die leiseste Spur heroischer Pose genommen ist, steht er mit einwärts gekehrten Fußspitzen auf der Kommandobrücke, die Hände in den Hosentaschen, die Lippen aufeinandergepreßt, den stahlblauen Blick scharf in die Ferne gerichtet – ein unvergeßliches Bild angestrengtester Gedankenarbeit.“

Romakos Stilwandel während der späten 1860er- und 1870er-Jahre

Das Bekenntnis zu einem ganz persönlichen Ausdruck bereitete Romako bereits während seiner Studienzzeit im Atelier Carl Werners in Venedig beim Verkauf seiner Bilder manche Schwierigkeiten. Romako schreibt in einem der erhaltenen frühest-



Abb. 3
ANTON ROMAKO
Madonna mit Kind, vor 1870
Öl auf Leinwand, 148 x 118 cm
Privatbesitz

datierten Briefe über sein unablässiges Bemühen um Weiterentwicklung seiner Kunst: „Daher muß sich jemand, der wirkliches Streben hat, in sich zurückziehen und fortstudieren, man darf sich durch nichts irre machen lassen, so wird man [...] es gewiß weiter bringen [...] und man schafft sich mit der Zeit Anerkennung.“¹³ Wichtig sei nach Romako allein, „daß man was kann, denn das hat man für sich, die anderen augenblicklichen Erfolge sind von keiner Bedeutung.“¹⁴

Bezeichnend für die zunehmende „Eigenwilligkeit“ seines malerischen Stils ist das zwiespältige Urteil der Kunstkritik, die bezüglich der während seiner frühen Jahre in Rom dominierenden Genremalerei vor allem die Diskrepanz von Figur und Umraum sowie die „Sorglosigkeit in den Farben“ bemängelt und dem Künstler darin übertriebene Originalitätssucht vorwirft.¹⁵ Die irritierenden Farbwerte¹⁶ (Abb. 2) sind bei einer allgemein verbindlichen Motivik grundsätzlich auch das Neue und Zukunftsweisende dieser Genrebilder, die sich durchwegs in der Darstellungstradition etwa eines Louis-Léopold Robert bewegen.

Mehrfach beschäftigte sich Romako mit der Madonna mit Kind als einem der zentralen Sujets christlicher Ikonografie. Unter den in Rom gemalten Versionen erregte eine vor 1870 entstandene Interpretation einiges Aufsehen (Abb. 3);¹⁷ diese zeigt im gewählten Typus der Madonna sowie in der Oberflächenbeschreibung der Gegenstände eine grundsätzlich realitätsorientierte Auffassung. Das Gemälde wurde in der Presse wiederholt besprochen, unter anderem in den *Dioskuren* vom Juli 1870, einem zentralen Publikationsorgan der deutschen Kunstkritik. In dieser scharf ablehnenden Kritik ist zwar nur summarisch von einer knienden Madonna die Rede – „[...] weiß gekleidet, ihr zu Füßen das nackte Kindlein nicht weit von einem Abgrund entfernt“ –, es dürfte sich aber um dieses Bild handeln. Auch in Wien wird in der *Allgemeinen Kunst-Chronik* in Zusammenhang mit seiner „in unmöglichen Farben schillernden Madonna, die auf der vatikanischen Ausstellung von 1870 [zu sehen] war“, von einer „bedenklichen Wendung“ in der Malerei Romakos gesprochen.¹⁸ Und sogar eine ablehnende Äußerung des Papstes Pius IX. ist überliefert: „Die heißt gar nicht Maria, sondern Giuseppina.“ Muss diese Überlieferung auch als legendär betrachtet werden, so reflektiert sie im Bewusstsein der Zeitgenossen dennoch das Unvermögen, religiöse Themen in einer adäquaten malerischen Form auszuführen. Die zeitimmanente Forderung nach Realismus in der Darstellung stand in unweigerlichem Widerspruch zur geforderten Transzendenz des Sujets.¹⁹ In Romakos Malerei kommt dieser Widerspruch vor allem in seinen wenigen religiösen Motiven besonders deutlich zum Ausdruck.

In den 1860er-Jahren konnte Romako trotz seiner zunehmend eigenwilliger werdenden Stilsprache auch wichtige internationale Erfolge erzielen. 1867 war er bei der Pariser Weltausstellung vertreten, und sein Beitrag wird unter anderem von Friedrich Pecht, einem der wichtigsten deutschsprachigen Kunstkritiker der damaligen Zeit, in der in Buchform erschienenen umfangreichen Besprechung der Ausstellung lobend erwähnt: „Sehr rein und schön gezeichnet und tüchtig colorirt ist ein Frauenbild von Raab, auch von Schrotzberg, Gaul, Romako sind gute Bildnisse und Studienköpfe da.“²⁰ Auch Grasberger hebt in seinem Nachruf auf Romako die hohe Qualität der Studienköpfe hervor: „Ab und zu tauchten bei Bilderhändlern auch Studienköpfe aus des Künstlers früheren Tagen auf, die von einer coloristischen Kraft und Sicherheit zeugten, wie wir solche sonst nur bei den alten Venetianern voraussetzen.“²¹ Zu diesen malerisch hervorragenden Bildnissen zählt auch ein jüngst im Wiener Kunsthandel²² aufgetauchter Kopf eines bärtigen Alten (Abb. 4), der viel von Romakos eminentem Talent sowohl

auf malerischem Gebiet als auch in der eindringlichen Typisierung des Betagten widerspiegelt. Es ist bezeichnend für den „Kunstgeschmack“ der damaligen Zeit, dass Romako vor allem mit diesen sehr realitätsorientierten Bildnissen, die auch seine ganze malerische Bravour in der Tradition der Rahl'schen Ölskizzen zeigen, am meisten – heute nachvollziehbare – Anerkennung fand.

Weitere zeitgenössische Kommentare sind zu einigen Landschafts- bzw. Genredarstellungen Romakos erhalten. Während der 1870er-Jahre hielt sich Romako auch mehrfach in Ungarn auf, wo sein früherer Vormund Christian Satzger ein Landgut besaß.²³ Bereits 1875 reichte Romako sieben „Studien aus Ungarn“ zur Ausstellung im Wiener Künstlerhaus ein.²⁴ Der bisher vor allem als Theaterkritiker bekannte aus Ungarn gebürtige Ludwig Hevesi²⁵ schreibt in seinem Beitrag über Romako aus dem Jahr 1905: „Die Einflüsse von Pettenkofen (Heuschober, Zigeunerin' u. a.) gehören den ersten siebenziger Jahren an, als der Künstler auf einem ungarischen Landgut jenseits der Donau Studien malte. Er stellte sie im Pester Kunstverein aus, wo sie viel Aufmerksamkeit erregten. Damals schrieb ich das erstemal über ihn. Er ließ die Figuren schon blaue Schlagschatten werfen, auf gelbe Stoppelfelder, umriß aber auch diese Schatten mit einer zackigen Schärfe, die ihm zur Manier wurde.“²⁶ Motivisch beschäftigte sich Romako während seiner Ungarnaufenthalte primär mit der Landschaft sowie mit dem Landleben, vor allem jenem der „Zigeuner“ als in der zeitgenössischen Malerei besonders beliebtem Motivschatz (Abb. 5). Die von Hevesi betonte Affinität zu Pettenkofen ist offensichtlich: Beiden Künstlern kommt in ihrer Vehemenz der subjektiv geformten Pinselsprache das pittoreske Sujet besonders entgegen.

Neuerlich betont Hevesi den eigenwilligen Kolorismus Romakos sowie die „zackige“ Schärfe seiner Formgebung als subjektives Ausdrucksmittel des Künstlers. Ähnlich Hevesis kritischer Würdigung der Eigenart von Romakos Kunst sei Constant von Wurzbachs grundsätzlich positive Charakterisierung des Werkes Romakos in dessen *Biographischem Lexikon des Kaiserthums Österreich* aus dem Jahr 1873 zitiert: „Die Urtheile über seine Arbeiten sind stark abweichend, aber alle stimmen darin überein, daß sie Werke eines gewaltigen Geistes sind, der in der That viel an seinen unbändigen Meister erinnert.“ Somit betont auch Wurzbach die rücksichtslose Subjektivität seiner Kunst als ein zentrales Wesensmerkmal.



Abb. 4
ANTON ROMAKO
Studienkopf eines bärtigen alten Mannes,
um 1860
Öl auf Leinwand, 53,5 x 41 cm
Privatbesitz



Abb. 5
ANTON ROMAKO
Zigeunerlager in der Puszta, um 1875/1880
Öl auf Leinwand, 40,5 x 69,5 cm
Belvedere, Wien

Abb. 6
ANTON ROMAKO
Die Zeit Kaiserin Maria Theresias, 1883
Öl auf Leinwand, 45 x 126 cm
Unbekannter Besitz



Romakos Ausstellungsbeteiligungen im Wiener Künstlerhaus

Äußerst aufschlussreich für die Rezeption von Romakos Kunst in Wien sind die Quellen zu seinen Ausstellungsbeteiligungen im Wiener Künstlerhaus. Die noch heute erhaltenen „Einlaufbücher“ dokumentieren nicht nur die letztlich in die Ausstellungen integrierten und somit von einer offiziellen Jury angenommenen Bilder des Künstlers, sondern auch jene, die abgelehnt wurden. Aus den Sitzungsberichten des Wiener Künstlerhauses geht hervor, dass Romako mehrfach mit vehementen Einsprüchen gegen diese Juryentscheidungen opponierte – allerdings mit wenig Erfolg. Obwohl er 1877 auf der Jahresausstellung immerhin mit sechs Bildern, darunter vier Porträts, vertreten war, reichte er einen in mehreren Briefen angekündigten Antrag zur grundsätzlichen Revision des Auswahlverfahrens der Jury ein, deren Sinnhaftigkeit er generell infrage stellte: „Allgemeine Besprechung und Revision der Ausstellungs- und Jury Angelegenheit in Anbetrachte mehr auf das Einheimische zu sehen als auf Ausländisches und ob überhaupt die Genossenschaftsmitglieder welche dort schon bei der Aufnahme die Jury passieren nochmals bei von der Genossenschaft arrangierten Ausstellungen einer Jury unterzogen werden können.“²⁷ In der Monatsversammlung vom 20. April 1877 brachte Romako seinen Antrag auch tatsächlich vor, der dem Protokoll entsprechend nach einer „lebhaften“ Diskussion einstimmig abgelehnt wurde.²⁸ Trotz mehrfacher vergeblicher Versuche führte Romako seinen Kampf gegen die Juryentscheidungen auch noch in den 1880er-Jahren in fast quichotesker Manier in den öffentlichen Sitzungen fort. So opponierte er in der Monatsversammlung vom 23. Oktober 1886 mit ebenso wenig Erfolg gegen die Juryauswahl für eine Ausstellung in Berlin.²⁹

Romako konnte während seiner Wiener Jahre ab 1876 aber auch Erfolge erzielen. Zu einem der wichtigsten zählt sicherlich der Ankauf seines monumentalen Gemäldes der *Amazonenschlacht*, das im Jahr 1880 aus der Ausstellung des Wiener Künstlerhauses von Kaiser Franz Joseph erworben wurde.³⁰ Das Gemälde ist heute verschollen und lediglich in einer sehr eindringlichen Beschreibung von Hevesi überliefert: „Wer erinnert sich nicht an den schmerzlich gemischten Eindruck, den seine ‚Amazonenschlacht‘ hervorgerufen? Seit Menschengedenken hatte man eine solche Seltsamkeit nicht gesehen. Von Natur war da gar keine Rede mehr. Man sah zwei kämpfende Scharen in einem unentwirrbaren Knäuel geballt, Harnische und Helme, menschliche Gliedmaßen, flatternde Mähnen, Tierfelle bunt auf einander platzend. Eine Wuth herrschte auf der Szene, dass man nicht begriff, wie irgendetwas darin noch lebendig sei. Die Hauptsache spielten die blanken Stahlrüstungen. Die hatte der Künstler mit unsäglichem Fleiß minia-



Abb. 7
ANTON ROMAKO
Die Zeit Kaiser Josef II., 1883
Öl auf Leinwand, 45 x 126 cm
Unbekannter Besitz

turartig durchgeführt. Ohne alle Perspektive fielen sie durcheinander, dass man ihr blechernes Gerassel zu hören meinte. Dabei war alles flach gemodelt, besonders die Pferde, die in halberhabener Arbeit aus Erz getriebene schienen. Das menschliche Fleisch war Perlmutter und überhaupt ging ein allgemeines Irisieren über die Leinwand.³¹ Stimmt diese bildreiche Beschreibung des Gemäldes nur in groben Zügen, was vergleichbare Werke Romakos bestätigen, so ist dem Kaiserhaus in diesem Ankauf zumindest ein fortschrittlicher Kunstgeist nachzuweisen. Die *Amazonenschlacht* war im Jahr 1881 auf dem Pariser Salon ausgestellt;³² es ist anzunehmen, dass diese prominente Entsendung eines österreichischen Historienbildes über das von Romako viel geschmähte Wiener Künstlerhaus vonstattenging. Die in einer kurzen Lebensbeschreibung Romakos im Archiv des Wiener Künstlerhauses vermerkte Ernennung des Künstlers zum Mitglied der Ehrenlegion ließ sich allerdings archivalisch nicht verifizieren.³³

Ausschreibung für die künstlerische Gestaltung des Gemeinderatssaals im neuen Rathaus in Wien

Von Genf aus, wohin er im Herbst 1882 übersiedelt war, bewarb sich Romako neuerlich um die Ausstattung des Gemeinderatssaals des von Friedrich Schmidt neu erbauten Rathauses (Abb. 6 und 7).³⁴ In einem Brief an Hugo Wittmann vom 10. August 1883 beklagt er in scharfen Formulierungen die Provinzialität Genfs sowie generell die Tatsache, dass das Leben in der Schweiz gänzlich von materiellen Interessen geprägt und ohne Sinn für Kunst und Kultur sei: „Die Schweiz und besonders Genf ist ein geschmackloses materielles Volk und speziell hier alles voller Lumpen, Betrüger, Spione und anderes Gesindel, mir kann es natürlich nicht besonders behagen da für Kunst bei den Einheimischen gar kein Boden ist, alles wird auf erbärmlichste materielle Art betrieben und obwohl recht fleißig kann sich diese Stadt nicht über das Niveau einer kleinen französischen Provinz Stadt erheben.“³⁵ In dem Brief an Hugo Wittmann schreibt Romako: „Ich habe von hier aus an einer Concurr Arbeit theilgenommen es sind Scizzen zur Ausschmückung des Sitzungs Saales im neuen Rathhause.“³⁶ Weiters bittet Romako Wittmann, sich die Entwürfe zu dem vorgegebenen Motto „Historia virtutem honorat“ anzusehen und sich – seinen Beifall vorausgesetzt – für diese mit tätiger Werbung einzusetzen.³⁷ Am selben Tag geht ein Brief mit derselben Bitte an Ludwig Speidel.³⁸ Ihm schreibt Romako über seine eingereichten Arbeiten: „Ich habe eigentlich sehr stark hier gearbeitet zu dem Concurse jedoch erst in ganz letzter Zeit die Möglichkeit gehabt jedoch sind ja nur Entwürfe verlangt wo Compositionen und Arrangement die Hauptsache sind.“³⁹

Die eingesendeten Arbeiten der 13 Konkurrenzteilnehmer wurden im Künstlerhaus ausgestellt, die Kritiken in Bezug auf Romako fielen vernichtend aus. In der *Allgemeinen Kunst-Chronik* heißt es sogar: „Von einer eingehenderen Besprechung der Entwürfe Romakos wird man uns gern dispensieren. Geistreiche Einfälle, flott ausgeführte Einzelheiten machen diese Perlmuttermalerei, wo sich gelegentlich der Prater, ein Regenbogen, ein Siechenhaus und Josef II. auf einer Fläche zusammenfinden, nicht annehmbar.“

Den ersten Preis erhielt Ludwig Mayer, dessen Entwürfe in Fresko ausgeführt wurden. Ein Vergleich der Fresken Mayers, eines Schülers von Leopold Kupelwieser und Carl Rahl an der Wiener Akademie, mit den von Romako eingereichten Entwürfen lässt die Ablehnung Romakos vom Standpunkt der konservativen akademischen Historienmalerei kaum verwunderlich erscheinen. Erstaunlich ist vielmehr Romakos unrealistische Einschätzung der Möglichkeit einer Prämierung von Entwürfen, die in ihrer exzentrischen Überzeichnung des historischen Geschehens in keinsten Weise den Konventionen der Zeit entgegenkamen.

In seiner insistierenden Art suchte Romako dennoch mit allen Mitteln zumindest Aufmerksamkeit zu erregen. In einem Beschwerdebrief vom 15. Oktober formuliert er: „Obwohl die Öffentliche Meinung und alle die es besehen dieß als das Schönste fanden hat man sie bei der Prämierung übergangen, ganz bestimmt nicht zum Vortheile des neuen Rathauses, gewiß aber zum Nachtheile des Autors.“ Weiters kritisiert Romako heftig die Entscheidungsfindung und verlangt eine Vergütung seiner Unkosten, die ihm durch die Bewerbung entstanden seien: „Für das Concours Verfahren in Kunst ist dies höchst ungünstig und ein Zeichen daß anderer Männer in die Jury müssen, nicht solche die sich ihre Freunde Anhänger berücksichtigen und auf Layen noch Einfluß ausüben [...] Die Anonymität ist wohl nicht ernst zu nehmen, denn welcher Kenner wird nicht ein Meisterwerk sofort herausfinden, dies ist nur für Schularbeiten die man auch dießmal prämiert hat. Welcher bedeutende Künstler wird sich mit Freude betheiligen, wenn die Arbeiten nur als Aushängeschild dienen um ein Gebahren zu maskiren wo man keine Waffe dagegen hat. Im Interesse meines Werkes aber und meiner Familie muss ich jetzt um eine Entschädigung meiner Materiellen Auslagen nachsuchen. Ich habe mit Opfern obwohl im Auslande lebend den Concours gearbeitet und eingeschickt, ich spreche auch nicht von Bezahlung des Werkes, denn diese Compositionen sind auch mit den Preisen nicht überzahlt, aber ich fordere die Vergütung meiner Spesen, ich glaube dieß ist nur gerecht und billig.“

Romakos Brief vom 4. November reflektiert seine tiefe Enttäuschung – nicht nur über den nicht erteilten Auftrag: „Man hat es nicht der Mühe werth gefunden auch mir die Entscheidung zukommen zu lassen und auf diese Art die gewöhnlichste Form der Höflichkeit versäumt, will man alles vertuschen und mich todt-schweigen, man ist meinem Namen welcher in der Welt schon als Künstler allgemein geachtet ist, dieß doch auch in der Heimath schuldig.“⁴⁰

Letztes Lebensjahrzehnt in Wien

Romako war nach seiner Rückkehr nach Wien 1876 integratives Mitglied des gesellschaftlichen Zirkels um den Feuilletonisten Ludwig Speidel (1830–1906). Speidel, der von Hevesi als sein Lehrmeister bezeichnet wurde, war wie Hevesi vor allem als Theaterkritiker bekannt. Aus seiner Feder stammen allerdings auch

Abb. 8
ANTON ROMAKO
*Brustbild des Admirals
Wilhelm von Tegethoff*, 1880/1882
Öl auf Leinwand, 69 x 55,5 cm
Unbekannter Besitz



Abb. 9
ANTON ROMAKO
Karl von Rokitsansky jun., um 1876
Öl auf Leinwand, 77 x 61 cm
Privatbesitz



einige hellsichtige Essays zur bildenden Kunst, darunter über Anselm Feuerbach oder den lange Zeit gänzlich unbekanntem Hans von Marées.⁴¹ Das Vorwort zur Herausgabe seiner *Gesammelten Schriften* im Jahr 1910 verfasste Hugo Wittmann, einer der engsten Freunde Romakos, der Speidel als „führende Stimme in allen ästhetischen Fragen“ sowie als „Primarius der öffentlichen Meinung“ titulierte. Speidel selbst nahm allerdings in keinem größeren Beitrag Stellung zur Kunst Romakos, was möglicherweise in einer gewissen Überforderung Speidels durch Romakos Kunst begründet sein mag.

Hevesi berichtet über die Abende bei Speidel, bei denen Romako häufig das große Wort führte: „Ach, wir kannten sie genau, seine ungenauen Ansichten, die er mit einem gleichmäßigen Überschwang zäher Kraft, mit der verbissenen Begeisterung der systematisch Verkannten von sich gab.“⁴² Hevesi war offensichtlich einer der wenigen, die Romako immerhin Gehör schenkten. Er profilierte sich später vor allem als Promotor der Kunst der Wiener Secession. Sein primär ästhetischer Ansatz konnte der Komplexität und Gedankentiefe von Romakos Kunst nicht gerecht werden, auch wenn in späteren Kritiken oder Beiträgen zu Romako immer wieder auch große Bewunderung durchschlägt.⁴³

Ende der 1870er-Jahre entstanden Porträts, die im bewussten Verzicht auf Romakos sonst so überreizte Stilsprache als subjektives Ausdrucksmittel dem damaligen Kunstgeschmack entgegenkamen und somit unmittelbar auf die Kritik seiner „Originalitätssucht“ reagierten. Beispiel dieser Beruhigung der Bildsprache ist das Bildnis des gleichnamigen Sohnes des berühmten Anatomen Karl Freiherr von Rokitansky,⁴⁴ der wie sein Vater die medizinische Laufbahn einschlug, ohne jedoch dessen eminente Bedeutung zu erlangen (Abb. 9).⁴⁵ Romako suchte wohl in den nach seiner Rückkehr nach Wien entstandenen Werken in unmittelbarer Reaktion auf die Kritik seiner Exzentrik nach einer breiteren Akzeptanz seiner Kunst.⁴⁶ In äußerstem Gegensatz dazu steht das expressiv aufgeladene Bildnis des eng mit Romako befreundeten Tiermalers Karl Reichert (Abb. 10), das wohl ohne offiziellen Auftrag entstanden ist. In seiner gestischen Pinselsprache und einer primär mit malerischen Hell-Dunkel-Werten erzielten „Durchgeistigung“ des Dargestellten rückt dieses Bildnis in unmittelbare Nähe zu Porträts eines Oskar Kokoschka. Gerade dieses „Unzeitgemäße“ Romakos – bedenkt man die Entstehungszeit der reifen Porträts Kokoschkas – bedingte unweigerlich die Verständnislosigkeit bzw. Ratlosigkeit vor allem auch der Kritikerzunft gegenüber Romakos ureigenstem mit Ausdrucksüberschwang befrachtetem Gestaltungswillen.

Es ist naheliegend, dass der Tod Hans Makarts Anfang Oktober 1884 Romako nach seinem knapp einhalb Jahre dauernden Genfer Intermezzo zu einer neuerlichen Übersiedlung nach Wien bewog. Makart war einer der erfolgreichsten Maler der „Ringstraßenzeit“, der vor allem als Porträtist den Markt beherrschte. Seine Standesporträts, die äußere Repräsentation vor jegliche individuelle Schilderung stellen, bildeten einen extremen Gegenpol zur psychologisch tief-schürfenden Porträtmalerei Romakos, wie sie vor allem sein Bildnis Reicherts präsentiert. Möglicherweise sah Romako mit dem Tod des renommierten Kontrahenten eine Chance auf einen Gesinnungswandel in Wien, der auch seiner Porträt- und Historienmalerei als den für offizielle Aufträge wichtigsten Bildgattungen Fuß zu fassen erlaubte. Tatsächlich bilden die während der 1880er-Jahre entstandenen Bildnisse der Gräfin Maria Magda Kufstein⁴⁷ und Mathilde Sterns (Abb. 11) bzw. die Porträts des Ehepaares Reisser⁴⁸ Höhepunkte von



Abb. 10
ANTON ROMA KO
Der Tiermaler Karl Reichert, um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 79 x 63,5 cm
Belvedere, Wien

Abb. 11
ANTON ROMA KO
Mathilde Stern, geb. Porges, 1889
Öl auf Leinwand, 101 x 73 cm
Belvedere, Wien

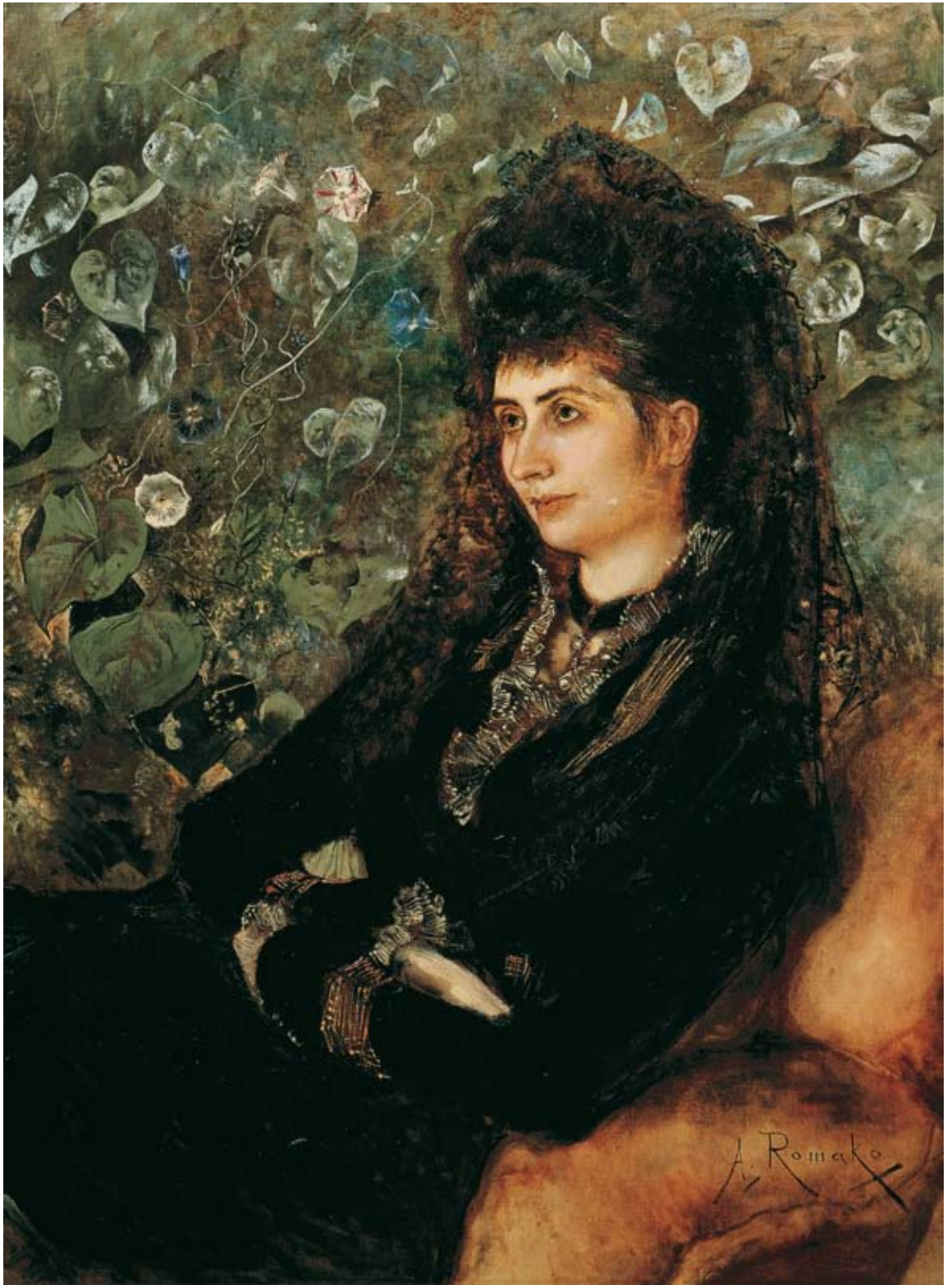




Abb. 12
 ANTON ROMAKO
Johannes Gutenberg an seiner Presse, 1886
 Öl auf Leinwand, 131 x 90 cm
 Verband Druck & Medien und Hauptverband
 des Österreichischen Buchhandels, Wien

Romakos später Porträtmalerei, die in ihrer Ausdrucksgeladenheit neuerlich die Brücke zum Wiener Frühexpressionismus schlagen. Dass Romako mit diesen Bildnissen zumindest in gehobenen gesellschaftlichen Kreisen Anerkennung fand, beweist die Liste seiner prominenten Auftraggeber.

Als eine der wenigen positiven Reaktionen auf ein spätes Historiengemälde Romakos sei eine Kritik seines Bildes *Johannes Gutenberg an der Presse* (Abb. 12) erwähnt. Über einen konkreten Auftrag zu diesem Bild ist nichts bekannt. Im Juni 1888 wurde es von Johann II. Fürst Liechtenstein direkt vom Künstler erworben und zwei Jahre später dem Gremium der Buchdrucker und Schriftgießer Österreichs gewidmet.⁴⁹ In einer Kritik der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus 1887 wird dieses Bild lobend hervorgehoben: „[...] das Bild macht den Eindruck eines in Farben gesetzten Holzschnittes eines ersten deutschen Meisters des fünfzehnten Jahrhunderts, und wir können uns kaum ein passenderes Stück als Hauptdekoration für den Festsaal einer Buckdrucker-Genossenschaft denken, als eben dieses Gemälde, das bis in seine kleinsten Details auch die volle Vertrautheit mit dem Costüme jener Zeit verräth.“⁵⁰

Es ist bezeichnend, dass gerade dieses ausgesprochen historisierende Gemälde positive Aufnahme fand. Hauptkriterien der Beurteilung eines Werkes waren immer wieder ein hoher Grad an Wirklichkeitsnachahmung sowie Wahrheitsgehalt in der Schilderung einer Historie – Forderungen, denen Romakos vielfach ins Allgemeinmenschliche oder Allegorische tendierende Historienmalerei meist in keinsten Weise entsprach. Vielsagend über dieses grundsätzliche Unverständnis vor allem seiner späten Arbeiten ist auch ein Kommentar zu nicht näher definierten Skizzen Romakos in den *Münchener Neuesten Nachrichten* aus dem Jahr 1883, in dem Romako ausgerechnet die augentäuschende Stillebenmalerei des Amerikaners William Harnett zum Vorbild empfohlen wird: „Harnetts mit äußerstem Fleiße gemaltes ‚Stilleben‘ könnte den Romako’schen Skizzen in dieser Hinsicht zur Nachahmung nicht dringend genug empfohlen werden, welche trotz des talentierten Anstrichs eines gewissenhaften Studiums namentlich in formaler Hinsicht bedürfen, um sie der Öffentlichkeit einigermaßen zugänglich zu machen.“⁵¹

Es existieren kaum schriftliche Äußerungen Romakos zu seiner Malerei, sieht man von allgemeinen Formulierungen seines Ringens um eine „neue“ Kunst sowie um das für ihn zentrale Anliegen des „Geistig-Dichterischen“⁵² ab. Eine Charakterisierung Ludwig Hevesis überliefert allerdings das Bild eines in hohem Maße reflexiven und auch auf theoretischer Ebene „schöpferischen“ Künstlers: „Er glaubte, eine neue Kunst gefunden zu haben. Eine neue Wahrheit habe er der Erscheinung abgezwungen, ein neues Auge sich erzogen, wie noch kein Maler es gehabt [...] Eifrig und zäh entwickelte er da (in Gesellschaft) bodenlose Theorien. Man konnte ihm in die Verwirrung seiner Widersprüche nicht folgen. Er selbst konnte es nicht und verlor sich rasch in dem Durcheinander von Schlagworten und Abstraktionen.“⁵³ Heute fällt es vielleicht gerade im Kontext des gesteigerten Interesses für die Kunst der Jahrhundertwende, von der Romako vor allem in Bezug auf den österreichischen Expressionismus so viel vorwegnahm,⁵⁴ leichter, manches von dieser „neuen Wahrheit“ zu entdecken. Sie hat nichts von ihrer vielfach auch irritierenden Aktualität eingebüßt.

- 1 Die Kunstkritik im heutigen Sinne hat ihren Ursprung in Frankreich. Ab 1667 fanden im Salon Carré des Louvre mit einiger Regelmäßigkeit Ausstellungen neuer Werke von Akademiemitgliedern statt. 1673 wurde der erste Salon-Katalog gedruckt, aber erst mit Diderots Rezensionen wurde die Kunstkritik zur eigenständigen literarischen Gattung, die in zahlreichen neu entstandenen Zeitungen weite Verbreitung fand.
- 2 Oskar Reichel: „Anton Romako“, in: *Bildende Künstler. Monatsschrift für Künstler und Kunstfreunde*, Heft 2 (Romako-Sonderheft), 1911, S. 52.
- 3 Siehe dazu vor allem den Beitrag von Ralph Gleis in diesem Band.
- 4 Die 1866 an der dalmatinischen Küste stattfindende Seeschlacht war eine der wenigen für Österreich siegreich verlaufenden kriegerischen Auseinandersetzungen mit Italien, blieb allerdings im Wesentlichen ohne realpolitische Auswirkung.
- 5 Ranzoni zählte zu jenen Kritikern der bildenden Kunst, die über sehr geringe einschlägige Sachkenntnisse verfügten. Ilona Sármány-Parsons schreibt über Ranzoni: „Ranzonis Kritiken können wir ruhig überspringen, da er vom Fach am wenigsten verstanden hat, dessen ungeachtet, dass er selber malte. Er begnügte sich hauptsächlich mit der Beschreibung der Bildinhalte, entdeckt er jedoch etwas Wertvolles, so lässt er sich davon begeistern, doch auch in diesem Fall verliert er sich nur in lobenden Beiwörtern.“ (Ilona Sármány-Parsons: „Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik“, in: *Acta Hist. Art. Hung.* 35, 1990–1992, S. 9).
- 6 *Neue Freie Presse*, 17. Mai 1882, S. 4.
- 7 Erwähnt sei hier nur die lobenswerte Rezensionierung seiner *Seifenbläserin* (Wien, Belvedere), die in der permanenten Ausstellung des Künstlerhauses im November/Dezember 1871 unter der Nr. 71 ausgestellt war. Der fast aquarellartig dünne Farbauftrag mit seiner detaillierten Beschreibung des Stofflichen wird unter anderem in den *Dioskuren* anerkennend hervorgehoben: „Das Weiß der Gewänder ist in ganz superber Technik gemalt, während der Kopf nahezu aquarellistisch leicht hingeworfen erscheint.“ (*Die Dioskuren*, 16. Jg., 26. November 1871, S. 343).
- 8 Siehe zu diesem Bild auch M. Christian Ortner: „Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa. Anton Romakos Meisterwerk zwischen historischem Zeugnis und heroischer Überhöhung“, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst* 1/1998, S. 16–35.
- 9 In diesem Kontext wird der befehlsführende „Held“ bezeichnenderweise selbst der „Fortuna“ preisgegeben.
- 10 Ludwig Hevesi: „Anton Romako 1832–1989“ (1905), in: *Altkunst-Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, Reprint Klagenfurt 1986, S. 124.
- 11 August Schaeffer von Wienwald: *50 Jahre Wiener Künstler-Genossenschaft unter Kaiser Franz Josef I.*, Wien o. J. (1915, unpubliziertes Typoskript), S. 49.
- 12 Ludwig Hevesi: *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, II. Teil (1848–1900), Leipzig 1903, S. 229.
- 13 Brief an Berthold Winder vom 15. Juni (?) 1855; Zitat mit freundlicher Genehmigung der Galerie St. Etienne, New York.
- 14 Ebd.
- 15 *Die Dioskuren*, 16. Jg., 20. November 1871, „Korrespondenzen: Wien“.
- 16 Selbst die in hellem Gelb „hingeworfene“ Signatur Romakos ist Bestandteil der gewagten Farbkomposition.
- 17 Das Bild gelangte 2000 aus einer Wiener Privatsammlung in den Kunsthandel: London, Sotheby's, 19th Century European Paintings, 7. April 2000, Nr. 152; Wien, Galerie Hassfurthner (2001).
- 18 *Allgemeine Kunst-Chronik*, 13. Jg., Nr. 6, Wien 1889, S. 158.
- 19 Dieser Zwiespalt begegnet in ähnlicher Form bei Edouard Manets *Christus mit Engeln* – einem Andachtsbild, dessen malerisch großzügige Bravour in seltsamem Widerspruch zum spirituellen Bildgedanken steht (Paris, Musée d'Orsay, Cabinet des Arts Graphiques).
- 20 Friedrich Pecht: *Kunst und Kunstindustrie auf der Weltausstellung von 1867*, Leipzig 1867, S. 119.
- 21 Hans Grasberger: „Anton Romako. Ein Gedenkblatt“, in: *Deutsche Zeitung*, 14. März 1889.
- 22 Wien, 2207. Kunstauktion des Dorotheums, 6. November 2008, Nr. 251.

- 23 Es ist naheliegend, dass Romako das Landgut seines Vormundes Satzger wiederholt besuchte; lediglich eindeutige Datierungen auf nachweislich in Ungarn entstandenen Bildern sowie einzelne Rezensionen – wie jene von Hevesi – können diese Ungarnaufenthalte zeitlich fixieren. Eindeutig und bisher in der Literatur mehrfach erwähnt ist nur der Ungarnaufenthalt im Jahr 1876.
- 24 Archiv des Wiener Künstlerhauses, Einlaufbuch 1875, Nr. 347, 349–359.
- 25 Siehe zu Hevesi als Kunstkritiker vor allem Sármany-Parsons: „Ludwig Hevesi und die Rolle der Kunstkritik“, a. a. O.
- 26 Hevesi: „Anton Romako 1832–1989“, a. a. O., S. 123. – In einem weiteren Beitrag charakterisiert Hevesi diese Werke sehr treffend: „Seine Linien waren zerrissen, seine Kontur hatte etwas Stachliges. Alles, was er ansah, löste sich ihm in Ecke und Kanten, in Schärfen und Schneiden auf.“ Vgl. auch Hevesis Bemerkung in seiner Publikation zur Österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts: „In den sechziger Jahren sah ich von ihm ungarische Erntebilder, wo die Figuren tiefblaue Schatten auf gelbe Stoppelfelder warfen. Er wagte das schon damals.“ (Hevesi: *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, II. Teil (1848–1900), a. a. O., S. 227.)
- 27 Siehe die Briefe vom 26. März und vom 2. April 1877, in denen er den Inhalt seines Antrages in groben Zügen festlegt (Archiv des Wiener Künstlerhauses).
- 28 Siehe das Protokoll der Monatsversammlung vom 20. April 1877: „Der Schriftführer (Andreas Streit) läßt hierauf den Antrag des ordentlichen Mitgliedes Herr Romako über Änderungen der Geschäftsordnung der Jury bei den Jahresausstellungen [behandeln; Anm. d. Verf.]. Herr Romako nimmt das Wort um seinen Antrag zu begründen. Der Antrag und die Argumente des Herrn Romako werden von den Herrn Schilcher, Friedländer und Felix lebhaft bekämpft und der Antrag einstimmig abgelehnt.“ (Archiv des Wiener Künstlerhauses.)
- 29 Siehe das Protokoll der Sitzung der Monatsversammlung vom 23. Oktober 1886: „Herr Romako bedauert sich diesem Beifalle nicht unbedingt anschließen zu können, da er die Entscheidungen der genossenschaftlichen Ausstellungs Jury als nicht gerechtfertigt bezeichnen müßte. Der Vorstand ersucht Herrn Romako seine etwaigen Beschwerden gelegentlich dem leitenden Ausschuß bekannt zu geben, da eine Debatte über solche mehr oder weniger persönliche Fragen in der Versammlung nicht gut durchführbar sein dürfte.“ (Archiv des Wiener Künstlerhauses.) Vorsitzender dieser Versammlung war August Schaeffer von Wienwald.
- 30 Siehe dazu Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Präsidium Sonderreihe Kt. 68, Zl. 108 ex 1880. Bilder von Romako im Besitz Kaiser Franz Josephs – abgesehen vom kleineren *Tegetthoff*-Bild besaß er die *Amazonenschlacht*, die Studie zum *Tegetthoff* und das später entstandene Brustbildnis des Admirals – veranlassten Oskar Kokoschka zur irrtümlichen Annahme, der Kaiser sei ein besonderer Förderer des Künstlers gewesen: „Ich habe schon in den zwanziger Jahren und auch später noch in Amerika Propaganda gemacht für den originellen und damals in Österreich vollkommen vergessenen Maler Romako, den ich nicht nur als wahren Pionier der modernen Malerei schätze, sondern auch zum Ruhme des verstorbenen Kaisers Franz Joseph I. lobe, der Romakos Bilder mit Eifer gesammelt hatte und ihm ebenso wie dem heute noch umstrittenen Komponisten Anton Bruckner dank einer Lebensrente aus seiner Privatschatulle die Existenz ermöglichte.“ (Oskar Kokoschka: *Mein Leben*, München 1971, S. 197.)
- 31 Nachruf auf Romako im Wiener *Fremdenblatt* vom 10. März 1889.
- 32 Franz Glück vermutete in Bezug auf diese Pariser Präsentation der *Amazonenschlacht* auch einen weiteren Parisaufenthalt des Künstlers; mangels gesicherter Anhaltspunkte kann dies derzeit nicht verifiziert, aber auch nicht ausgeschlossen werden (siehe Franz Glück: „Neues zum Werk und Leben Romakos“, in: *Alte und neue Kunst*, 2. Jg., Heft 2, 1953, S. 59).
- 33 Mein besonderer Dank geht an Nadine Gastaldi, Archives nationales, Paris (Conservateur en chef, section du XIXe siècle).
- 34 Siehe zum ersten Bewerb den Beitrag von Ralph Gleis in diesem Band, S. 81.
- 35 Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Inv. Nr. 201/67-1. Romako setzt in noch ätzenderen Worten fort: „Mit der Freiheit sieht es ziemlich schlecht aus, die Politiker sind viel gesinnungsloser als bei uns aber sehr pretentiös für Kleinlichkeiten, es sind alle Uhrmacher aber nicht sehr fein, die Frauen sind antipatisch und halten keinen Vergleich mit den Österreicherinnen aus. Dann sind diese alle protestantische Heuchler die in diesen abscheulichen Buden von Kirchen ihren hohen Geist zu Gott erheben ah ah die Schweiz ist nichts, auch nicht

- sehr schön in der Natur die Bergketten und Gletscher ausgenommen gibt es aber keinen schönen Vordergrund kein Wald wie er in Österreich und Bayern herrlich ist alles voller langweiliger Pensionen wo die Freuden geprellt werden.“ (Ebd.)
- 36 Ebd.
- 37 Ebd. Romako bittet Hugo Wittmann, im Falle von dessen Verhinderung Ludwig Speidel mit dieser Aufgabe zu betrauen, denn „er hat oft höchst pikant und vorzüglich über bildende Kunst geschrieben“. Romako formuliert weiters: „Es wird ohnedem von einigem Interesse sein und Anregung bieten so einen Malerei Concours zu sehen da es eigentlich sehr selten vorkömt.“
- 38 Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Inv. Nr. 65582.
- 39 Ebd.
- 40 Wiener Stadt- und Landesarchiv, Brief vom 4. November 1883 aus Genf (Quai des Eaux Vives 92, Beau-Site) an Bürgermeister Eduard Uhl (Gemeinderat-Z. 6874/Bibl.-Komm. 158, 20. Oktober und 7. November 1882).
- 41 Siehe dazu Ludwig Speidel: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1: *Persönlichkeiten. Biographisch-literarische Essays*, Berlin 1910. – In den *Gesammelten Schriften* von Ludwig Speidel (4 Bde., Berlin 1910) kommt Romako nicht vor.
- 42 Hevesi: „Anton Romako 1832–1889“, a. a. O., S. 120.
- 43 Siehe dazu vor allem die Zitate zu *Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lisa* am Beginn des Beitrags.
- 44 Das Gemälde gelangte 2009 aus Familienbesitz in den Wiener Kunsthandel: Wien, 75. Wiener Kunstauktion im Palais Kinsky, 13. Oktober 2009, Nr. 268.
- 45 Von Fritz Novotny wurde das Bildnis irrtümlich unter Karl von Rokitansky sen. angeführt. Bereits Erika Esau machte darauf aufmerksam, dass das Porträt nach seiner vermutlichen Entstehungszeit berechnet kaum einen Mann mit über 70 Jahren darstellt (Erika Esau: *Anton Romako's Portraits and the Beginnings of Modernism in Vienna*, phil. Diss., Bryn Mawr College, Ann Arbor, Michigan, 1986, S. 129, Anm. 14). Das Bildnis zeigt auch keinerlei Ähnlichkeiten mit Porträtaufnahmen von Karl von Rokitansky sen., dem berühmten Vertreter der sogenannten Zweiten Wiener Schule der Medizin. Novotny berief sich auf eine offensichtlich in der Familientradition falsch überlieferte Identifikation des Bildnisses, das – laut damaligem Eigentümer – um die Mitte oder kurz nach der Mitte der 1870er-Jahre gemalt wurde.
- 46 Diese Vermutung wird durch die Einreichung dieses Porträts im Wiener Künstlerhaus gemeinsam mit dem *Kuss der Walküre*, der sowohl in motivischer als auch in kompositorischer Hinsicht eine deutliche Anlehnung an das Œuvre des gefeierten Salonmalers Makart zeigt, unterstützt. Gleichzeitig wurden noch drei weitere, nicht näher bezeichnete Porträts sowie eine *Italienerin* zur Erstausswahl für eine Präsentation im Wiener Künstlerhaus aufgenommen.
- 47 Ehem. Belvedere, Wien. Restituiert an die Erben nach Oskar Reichel. Zuletzt London, Kunstauktion bei Sotheby's, 19th Century European Paintings, 18. November 2003, Nr. 314.
- 48 Beide heute im Leopold Museum, Wien.
- 49 Laut einem Brief von Marie José Prinzessin Liechtenstein aus dem Jahr 1950 wurde das Bild im originalen historisierend gotischen Rahmen um den erstaunlich hohen Betrag von 1966 Gulden angekauft. Siehe zu diesem Bild unter anderem Fritz Novotny: „Zu Anton Romakos Gemälde, Johannes Gutenberg an seiner Presse“, in: *Graphische Revue Österreichs*, 52. Jg., Heft 6, 1950, S. 165–168.
- 50 *Neue Freie Presse*, 16. April 1887.
- 51 *Münchener Neueste Nachrichten*, 6. Juli 1883, S. 3: „Münchener Kunstleben“.
- 52 Brief an Berthold Winder vom 29. Jänner 1850 (New York, Privatbesitz).
- 53 Ludwig Hevesi: „Ein unglücklicher Maler“, Feuilleton im *Fremdenblatt* vom 10. März 1889, S. 11.
- 54 Sowohl der „Horror vacui“ Gustav Klimts als auch die „existenzielle“ Leere in Porträts von Kokoschka und Schiele erscheinen in Romakos Malerei vorgeprägt.



Gustav Jägermayer und die Bedeutung der Fotografie im Zusammenhang mit der Seeschlacht bei Lissa

Zwei entscheidende Schlachten der Habsburgermonarchie – die Schlacht bei Königgrätz¹ am 3. Juli 1866 und die Seeschlacht bei Lissa am 20. Juli desselben Jahres – sind fotografisch nicht dokumentiert. Schwer handhabbare Holzplattenkameras mit Holzstativen und die langen Belichtungszeiten für die großformatigen Glasplattennegative machten es den Fotografen noch um 1860/70 unmöglich, Ereignisaufnahmen von unmittelbaren Kampfhandlungen anzufertigen.² Daher ist die Frage nach der Bedeutung der Fotografie im Zusammenhang mit der Schlacht bei Lissa bis heute noch nie gestellt worden.

Vor Kurzem sind allerdings Fotografien, die in historischem Kontext mit der Schlacht bei Lissa stehen und die Denkmalsenthüllung des *Löwen von Lissa* am ersten Jahrestag der Schlacht, dem 20. Juli 1867, zeigen, bekannt geworden. Im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek konnten acht großformatige Fotografien als Serie identifiziert werden, die Gustav Jägermayer (1834–1901) im Sommer 1867 auf der Insel Lissa, in Split (Spalatro) und in Pola aufgenommen hatte. Die Aufnahmen sind aus foto- und militärhistorischer Sicht als einzigartige Bildzeugnisse zu werten und erweitern das heute nur in wenigen Werkserien erhaltene, beinahe unbekanntes, aber sehr beeindruckende Œuvre Jägermeyers. Zu diesem zählen Aufnahmen, die er im Sommer 1863 während seiner Fotoexpedition zu den höchsten Berggipfeln Österreichs, vom Großglockner bis zur Goldberg-

Abb. 1
Gustav Jägermayer mit seinem Foto-Entwicklungswagen
1860er Jahre
Albuminpapier, 15,5 x 11,7 cm
Salzburg Museum



Abb. 2
GUSTAV JÄGERMAYER
Detail der Großen Pasterze mit Leuten, aufgenommen von der Pasterze aus Südost (Großglockner), 1863
Albuminpapier, 30,8 x 40,7 cm
Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien

Abb. 3
 GUSTAV JÄGERMAYER
Umbalglletscher samt Dreiherrnspitze vom Fuß des Umbal, 1863
 Albuminpapier, 32,1 x 43 cm
 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien



und zur Venedigergruppe und zu weiteren Dreitausendern, gemacht hat (Abb. 2 und 3). Sie gelten als die ersten Gebirgs- und Gletscheraufnahmen Österreichs und sind 1864 unter dem Titel *Österreichische Alpen* erschienen.³ Als weitere gesicherte Fotografien von Gustav Jägermayer gelten zwei Aufnahmen der *Magdalenenbrücke in Wien* von 1865.⁴

Jägermeyers Fotografien aus Lissa, Split und Pola von 1867

Die acht Aufnahmen aus Lissa, Split und Pola sind von Gustav Jägermayer mit Negativplatten im Format 40 x 50 cm hergestellt worden und als lose Blattfolge erhalten.⁵ Das dünne Albuminpapier erforderte eine Montierung auf Untersatzkarton, die Bildtitel und -bezeichnungen sind von späterer Hand vermutlich im Zuge der Inventarisierung in der Kartensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek entstanden.⁶ Blindstempel bzw. Etikettierungen mit Nennung der Bildtitel, wie wir sie von der Alpenserie kennen, sind nicht vorhanden. Drei Aufnahmen stammen aus Lissa (*Löwe von Lissa*, *Hafen von San Giorgio auf Lissa*, *Dorfansicht mit Dattelpalmen auf Lissa*) (Abb. 4, 5 und 6), vier Aufnahmen vom Seearsenal und vom Kriegshafen in Pola und eine aus Split. Aufgrund der ähnlichen Bildmotive aus allen drei Orten ist davon auszugehen, dass es sich ursprünglich um ein größeres Konvolut in Form einer losen Blattsammlung handelte, das auf einer Reise entstanden ist.⁷

Der Entstehungskontext von Jägermeyers Aufnahmen aus Lissa, Pola und Split ist in der Rezeption der Seeschlacht bei Lissa zu sehen, die allgemein, vor allem aber von Angehörigen der österreichischen Marine, als Heldentat beurteilt wurde. Am ersten Jahrestag der Schlacht, dem 20. Juli 1867, wurde auf dem fast kahlen Friedhof San Girolamo im Norden der Insel ein Denkmal für die Gefallenen enthüllt. Der Eskadrekommandant Konteradmiral Wilhelm von Tegetthoff war bei der Enthüllungsfeier des Löwendenkmal nicht anwesend: Er befand sich auf dem Weg nach Mexiko, um den Leichnam des am 19. Juni 1867

Abb. 4
 GUSTAV JÄGERMAYER
Monument für die zur See Gefallenen in Lissa (Denkmal Löwe von Lissa), 1867
 Albuminpapier auf Untersatzkarton,
 24,9 x 39,1 cm
 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien

Abb 5
 GUSTAV JÄGERMAYER
Innerer Hafen von Lissa
 (Hafen von San Giorgio auf Lissa), 1867
 Albuminpapier auf Untersatzkarton,
 27,7 x 43,2 cm
 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien



erschossenen Kaisers Maximilian heimzuholen. Das Monument hatten die Offiziere der Kriegsmarine auf eigene Kosten errichten lassen. Es hatte eine wichtige emotionale Funktion zu erfüllen und sollte die militärische Stärke der Monarchie, vor allem der Marine, beschwören. Zu sehr waren die Niederlage von Königgrätz, mit der die Auflösung des Deutschen Bundes besiegelt worden war, und der Verlust Venetiens (mit Venedig) noch im Gedächtnis. Die Initiatoren des Denkmalbaus dürften Jägermayer auch den Auftrag erteilt haben, die Enthüllung zu dokumentieren. Dieser kam zu dem Ereignis aus Wien angereist, seine Reisekosten wurden ihm erstattet, allerdings mit der Auflage, den Marineangehörigen die Fotografie des *Löwen von Lissa* um nicht mehr als einen Gulden zu verkaufen.⁸ Die Finanzierung, Durchführung und Koordinierung der Errichtung des Denkmals übernahm Linienschiffskapitän Georg Milosich. Die Gesamtkosten für das Monument, einschließlich der Grasbesamung zum Bebauen der Böschung des Grabhügels und der Lorbeerbäume sowie der Transport- und Arbeitskosten, betragen 3935,80 Gulden. Die Eskadre brachte eine Summe von 4065,25 Gulden auf, wobei Wilhelm von Tegetthoff allein 200 Gulden spendete. Der größte Posten, nämlich 2500 Gulden, fiel als Honorar für den mit den Steinmetzarbeiten beauftragten Triestiner Bildhauer Leone Bottinelli an. Der verbleibende Rest von 130 Gulden wurde an die Maria-Anna-Stiftungskassa gespendet.⁹

Bildgestaltung

Gustav Jägermeyers Aufnahme *Löwe von Lissa* zeigt uns in der Bildmitte in Gesamtansicht und leichter Schrägsicht mit Blick in Richtung Meer das Monument, bestehend aus einem Fundament in den Ausmaßen 5,74 x 3,54 Meter, einem sarkophagartigen Sockel mit den österreichischen Marinesymbolen (Admiralitätsanker mit einer bebänderten Krone) sowie dem steinernen Löwen (Symbol der Stärke) als Abschluss, und die Umzäunung, bestehend aus vier in die Erde gerammten Kanonen und der Umspannung durch eine erbeutete italienische Ankerkette.¹⁰ Mit der Wahl des weit entfernten Standorts und der Verwendung eines Objektivs mit langer Brennweite verzichtet Jägermayer auf eine detailgetreue Wiedergabe des Denkmals. Das Eichenlaub, die Lorbeerkränze und die stilisierte Flagge, auf der der Löwe liegt, sind auf der Fotografie nicht sichtbar, die Inschrift auf den Relieftafeln an den schmalen Seiten ist nicht lesbar. Zugleich impliziert der Standort des Fotografen, dass die aus militärhistorischer Sicht bedeutsamere Relieftafel mit der Darstellung der Rammung der Panzerfregatte „Re d’Italia“ durch die Panzerfregatte „Erzherzog Ferdinand Max“ auf der längeren, dem Meer zugewandten Denkmalseite nicht abgebildet ist.

Die Sichtweise Jägermeyers folgte also nicht den dokumentarischen Zielsetzungen seines militärischen Auftraggebers, die durch die Darstellung architektonischer Details und bedeutender Personen während des Eröffnungszeremoniells besser in Szene gesetzt hätten werden können. Jägermayer schafft hier eine kongeniale Verbindung, indem er die Anlage „nüchtern“ als technisches Artefakt, gleichsam im „Ingenieurblick“, zeigt, zugleich aber das Monument als Bildmittelpunkt kompositorisch harmonisch in das Landschaftsgefüge der Halbinsel und des Meeres einfügt. Stellvertretend für ein historisches Ereignis wurde das Denkmal so in den Landschaftskontext eingebunden, dass es hier bildsprachlich auf eine allgemeingültige und zeitlose Bedeutung (der Schlacht) anspielt, was voll und ganz den Heroisierungsansprüchen des Auftraggebers entsprechen musste.¹¹

Abb. 6

GUSTAV JÄGERMAYER

Dattel-(Baum)-Gruppe in Lissa

(*Dorfansicht mit Dattelpalmen auf Lissa*),

1867

Albuminpapier auf Untersatzkarton,

43 x 35,5 cm

Bildarchiv der Österreichischen

Nationalbibliothek, Wien



Datierung

Der Entstehungszeitraum der Fotografien von Gustav Jägermayer lässt sich anhand der Aufnahmen der Schiffe, die nach der Schlacht bei Lissa im Hafen von Pola ausgebaut und umgebaut wurden, eingrenzen. Dieser militärstrategischen Modernisierungsmaßnahme wurde auch das Flaggschiff des Eskadrekommandanten Wilhelm von Tegetthoff, die „Erzherzog Ferdinand Max“, unterzogen. Wegen der geringen Anzahl von Docks in Pola wurde die „Erzherzog Ferdinand Max“ am 3. Juli nach Malta überstellt, wo der in der Schlacht bei Lissa beschädigte Bug repariert und die Panzerplatten neu angepasst wurden.¹² Am 7. August lief das Schiff von Malta Richtung Triest aus, von wo es nach einem kurzen Aufenthalt am 10. August nach Pola zurückkehrte. Dieses Einschiffungsdatum ist als Terminus post quem für Jägermeyers Arbeiten in Pola festzulegen.¹³

Ein weiterer Datierungshinweis ergibt sich aus der Ansicht des *Kriegshafens von Pola* (Abb. 7). Links außen nur im Detail zu sehen ist das Linienschiff „Kaiser“ (mit zwei Batteriedecks), daneben in ganzer Ansicht die Panzerfregatte III. Klasse „Salamander“ und in der Bildmitte ein Kanonenboot. Die Panzerfregatte ist hier nach Beendigung der am 6. Jänner 1867 begonnenen und bis zum Spätsommer dauernden Umbauarbeiten abgebildet. Das Linienschiff „Kaiser“ war seit 31. Dezember 1866 außer Dienst gestellt und nach den üblichen Instandhaltungsarbeiten in Pola stationiert. Auf dieser Aufnahme ist es vor dem Umbau zu einem Kasemattschiff (mit der Reduzierung auf ein Batteriedeck) nach Plänen des Schiffbauingenieurs Josef Romako per Beschluss vom 10. März 1868 zu sehen.¹⁴ Der Umbau der „Kaiser“ sollte sich als langwieriger Prozess gestalten, sodass das Schiff erst im Februar 1869 für größere Umbauten vom Balancedock an Land geholt wurde.

Auftrag und Serie

Wie umfangreich der Auftrag war, der Gustav Jägermayer erteilt wurde, lässt sich durch Quellen nicht belegen. Der *Löwe von Lissa* ist durch die Auftragserteilung gesichert als sein Werk identifiziert, und durch Vergleich der bildgestalterischen Mittel sind die weiteren Aufnahmen aus Lissa und Pola ebenfalls eindeutig Jägermayer zuzuschreiben. Vergleicht man die Sujets der acht erhaltenen Fotografien, die als Indizien für eine geplante Serie zu gelten haben, so ist davon

Abb. 7

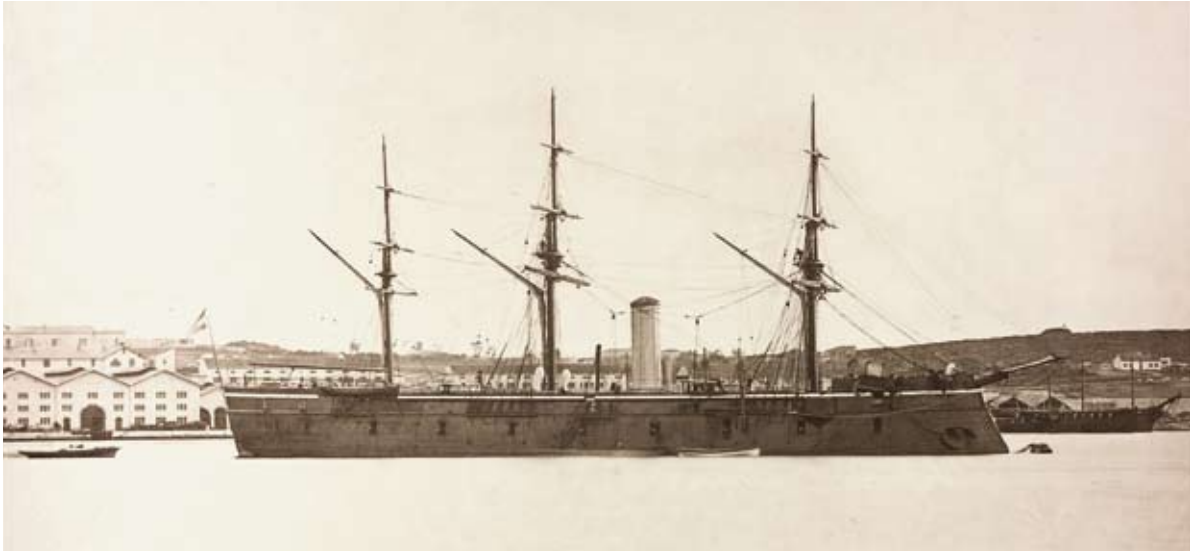
GUSTAV JÄGERMAYER

K.k. See Arsenal in Pola

(Kriegshafen von Pola. Linienschiff Kaiser [ganz links], Panzerfregatte Salamander [links der Mitte] und Kanonenboot), 1867
Albuminpapier auf Untersatzkarton,
21 x 43,5 cm

Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien





auszugehen, dass Jägermayer hier eine Auftragsproduktion mit einer Marktproduktion für potenzielle Käufer, die sich für den Mythos von Lissa begeisterten, kombiniert hat. Eine auf eigene Kosten vorfinanzierte Produktion kam für den glücklosen Geschäftsmann, der sein Unternehmen „Kunst- & Industrie-Comptoir von Gustav Jägermayer & Comp“ am 16. Dezember 1864 liquidieren musste, nicht mehr infrage. Schon sein umfassendes Mappenwerk *Österreichische Alpen* hatte ihn in beträchtliche finanzielle Schwierigkeiten gebracht,¹⁵ sodass ihm die gesicherte Finanzierung des Lissa-Auftrags durchaus gelegen kam und half, das mit der Anfertigung einer Serie oder auch einer Edition kleineren Umfangs verbundene ökonomische Risiko zu reduzieren. Jägermayer konzentrierte sich während dieser Unternehmung auf die perfekte Beherrschung seines fotografischen Handwerks, was sich, entsprechend der damaligen Aufnahmetechnik, dem nassen Kollodiumverfahren, als kompliziertes und langwieriges Unterfangen gestaltete. Der technische wie finanzielle Aufwand, der durch die Verwendung der großen Kastenkamera samt Stativ und der (schweren) Glasplatten, die umgehend vor Ort in einer mobilen Dunkelkammereinrichtung entwickelt werden mussten, entstand, war enorm.

Mit der Auftragsproduktion des *Löwen von Lissa* lassen sich drei weitere Aufnahmen von militärischen Einrichtungen in Pola, die eine gemeinsame Bildsprache verbindet, in Zusammenhang bringen. Diese sind: *Seearsenal*, *Werfthalle auf der Oliveninsel in Pola*, *Umbau einer Panzerfregatte zu einem Kasemattschiff im Balancedock in Pola* und das in der Schlacht bei Lissa eine entscheidende Rolle spielende Kommandoschiff *Panzerfregatte Erzherzog Ferdinand Max* (Abb. 8, 9 und 10).¹⁶ All diese militärisch-technischen Objekte werden jeweils in klar lesbarer Bildsprache in den Bildmittelpunkt gestellt. Die bodennahe Standortwahl, also die Wahl der Perspektive, und die streng frontale Ansicht – wie jene der Panzerfregatte „Erzherzog Ferdinand Max“ im Längsprofil – erzeugen eine beeindruckende Monumentalität und eine Betonung der technischen Komponenten.¹⁷ Untergeordnet bleibt dabei die umliegende Landschaft, obwohl lange Brennweite und lange Belichtungszeit eine immense Schärfentiefe bewirken.

Abb. 8
GUSTAV JÄGERMAYER
Panzer Fregatte „Ferdinand Max“
(Panzerfregatte Erzherzog Ferdinand Max
im Kriegshafen von Pola), 1867
Albuminpapier auf Untersatzkarton,
23,6 x 38,5 cm
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien



Abb. 9
 GUSTAV JÄGERMAYER
Linien Schiffs Stapel in Pola
 (Seearsenal. Werfthalle auf der Oliveninsel
 in Pola), 1867
 Albuminpapier auf Untersatzkarton,
 32,2 x 43 cm
 Bildarchiv der Österreichischen
 Nationalbibliothek, Wien

Bei der Aufnahme *Werfthalle auf der Oliveninsel in Pola* überschreitet die Bildauffassung des Fotografen den rein ingenieurtechnischen Blick: Die Produktionsstätten und damit die Arbeitswelt im Schiffbau werden hier eindrucksvoll inszeniert, indem der Bildausschnitt eine Nahsicht und damit ein extremes Heranrücken des Betrachters bewirkt. Wie bei allen Menschendarstellungen Jägermeyers halten die abgebildeten Personen für die Dauer der langen Belichtungszeit inne und blicken fasziniert in die Kamera; nur die Menschen in Bewegung erscheinen schemenhaft wie „Geister“.

In Jägermeyers Bilderserie aus Lissa, Split und Pola weicht die Hälfte der Fotografien in Komposition und Bildsprache von den auftragsgebundenen Aufnahmen militärischen Inhalts ab. Diese Aufnahmen sind bildgestalterisch als Gesamtansichten örtlicher Gegebenheiten konzipiert und militärisch wenig aussagekräftig. In der Ansicht des *Kriegshafens von Pola* bildet das militärisch nicht sehr bedeutende Kanonenboot den Bildmittelpunkt, das in der Schlacht bei Lissa bedeutende Linienschiff „Kaiser“ hingegen ist am äußeren linken Bildrand angeschnitten.

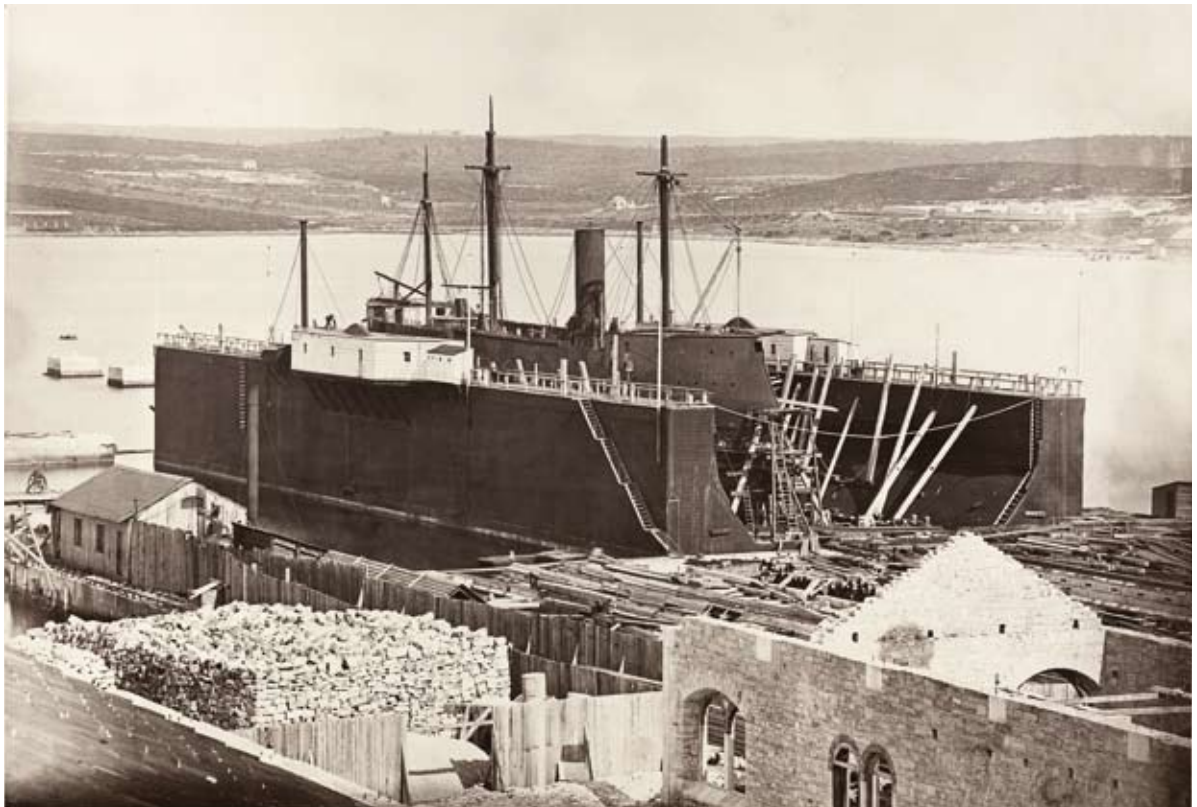
Als Vedute ist auch die Ansicht des *Hafens von San Giorgio auf Lissa* (Abb. 5) einzustufen, die genrehaft alltägliche Lebensweisen in ihrem Umfeld zeigt. Von einem leicht erhöhten Standpunkt aus wird hier das Leben und Treiben im Hafen San

Giorgio, dem Haupthafen der Nordseite der gebirgigen 85 km² großen Insel Lissa, gezeigt. Auf der überblicksartigen Aufnahme Jägermeyers erscheinen die Menschen wie Staffagefiguren. Militärische Einrichtungen, die in den die Halbinsel San Giorgio umgebenden Hügeln errichtet worden waren, sind auf der Fotografie nicht auszunehmen – vermutlich weil die Geschützstände aus lockerem Steinwerk zusammengesetzte Brustwehren hatten und die Raketenrampen durch Steinarmierungen für den „Feind“ unsichtbar waren.¹⁸

Jägermayer beabsichtigte, mit diesen sehr malerischen Prospekten, die auch ins Pittoreske (*Dorfansicht mit Dattelpalmen auf Lissa*, Abb. 6) übergehen, spezifische Ortsansichten in Verbindung mit den Lebensbedingungen sowie das kulturelle Umfeld (*Peristyl in der Diokletianspalastanlage von Split*, Abb. 11) einzufangen.

Offenkundig sollten die ohne Auftrag durchgeführten „Illustrationsfotografien“ mit vom Fotografen selbst gewählten Motiven die militärisch-technischen Aufnahmen ergänzen, in der Absicht, eine weitere interessierte Käuferklientel anzusprechen, was auf eine geplante Mappenedition Jägermeyers in kleinerem Umfang schließen lässt. Von der zeitlichen Abfolge her betrachtet dürfte Jägermayer sich nach Fertigstellung der Aufnahmen in Lissa und einem Zwischenaufenthalt an der nahe gelegenen dalmatinischen Küste (Split) auf das Festland nach Pola eingeschifft haben, wo er im August/September die Arbeit an der Fotoserie abschloss.¹⁹ Eine Mappenedition der auf der anspruchsvollen Reise nach Lissa, Split und Pola gemachten Aufnahmen konnte Jägermayer allerdings nicht veröffentlichen. Die letzte siegreiche Seeschlacht der Habsburgermonarchie blieb als foto-

Abb. 10
GUSTAV JÄGERMAYER
Balancedock in Pola
(Umbau einer Panzerfregatte zu einem
Kasemattschiff im Balancedock in Pola), 1867
Albuminpapier auf Untersatzkarton,
32 x 44,2 cm
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien



grafische Erinnerung nur einem kleinen Publikum und in Form von einzelnen losen Blättern erhalten.²⁰

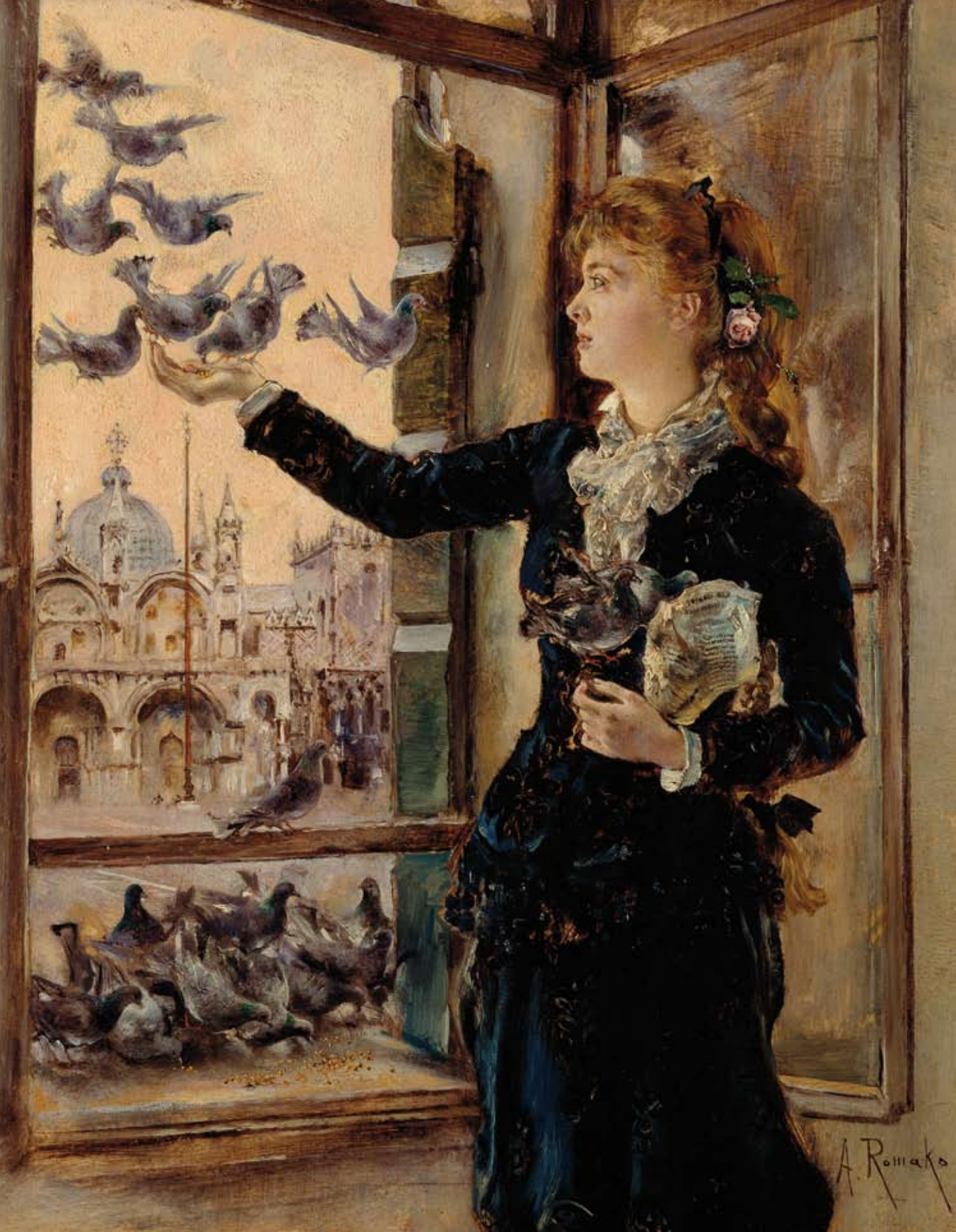
Über Gustav Jägermeyers Leben nach dieser Reise ist nur wenig bekannt. 1873 war er für Oscar Kramer bei der Weltausstellung in Wien tätig, danach arbeitete er als anonym Operateur für den Fotoverlag Friedrich Würthle in Salzburg,²¹ wo er am 5. August 1901 verstarb.

- 1 Die im Heeresgeschichtlichen Museum, Wien, vorhandenen Fotografien sind nach den Schlacht-handlungen entstanden.
- 2 Der Mexikanisch-Amerikanische Krieg 1846–1848 war der erste Krieg, in dem fotografiert wurde, Kampfhandlungen wurden aber nicht aufgenommen. Als die ersten Kriegsfotografien gelten die Aufnahmen von Roger Fenton (1819–1869) aus dem Krimkrieg (1853–1856). Die Kriegsszenen waren aber gestellt, also nach den Kampfhandlungen „rekonstruiert“ worden, um die Lebensumstände der britischen Soldaten zu dokumentieren.
- 3 Das 91-teilige Mappenwerk *Österreichische Alpen* ist im gesamten Umfang in der Sammlung der Albertina archiviert und in einer Auswahl von 34 Abzügen im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek vorhanden.
- 4 Siehe Michael Ponstingl: „The Engineer, his Bridge, the Children and their Photographer. About Gustav Jägermayer's Pictures of the Magdalenen Bridge in Vienna of 1865“, in: Anna Auer/Uwe Schögl (Hg.), *Jubilee – 30 Years ESHPh. Congress of Photography in Vienna*, Salzburg 2008, S. 126–139. Eine erweiterte Fassung ist erschienen – Michael Ponstingl: „Klassen-Begegnung in der Wiener Vorstadt – oder als Ingenieur Carl Hornbostel und Fotograf Gustav Jägermayer im Sommer des Jahres 1865 auszogen, um die neue Magdalenenbrücke abzulichten, und dabei auf barfüßige Kinder trafen“, in: *Wiener Geschichtsblätter*, 64. Jg., Heft 3, 2009, S. 1–17.
- 5 Wolfgang Baier: *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1980, S. 471.
- 6 Die Fotografien aus dem Archivbestand der Reihe „Vues“ der Kartensammlung wurden ab 2000 an das Bildarchiv der ÖNB übergeben.
- 7 Zum Reiseprogramm Jägermeyers und zu seiner technischen Ausstattung sowie Assistenz konnten bis dato keine Quellen gefunden werden. Den Aufwand darf man sich sicherlich in viel kleinerem Umfang als bei der Expedition zu den *Österreichischen Alpen* vorstellen.
- 8 Dieter Winkler: „Gedenken des Österreichischen Marineverbandes zum 140. Jahrestag der Seeschlacht bei Lissa“, in: *Die Flagge*, Heft 3, 2006, S. 3.
- 9 Ebd. Siehe auch die umfassende Darstellung von Erwin Schatz: „Der ‚Löwe von Lissa‘ und sein Schicksal“, in: *MARINE – Gestern, Heute*, 8. Jg., Heft 3, September 1981, S. 80 ff.
- 10 Die Ankerkette ist ein Beutestück der Panzerfregatte „Formidabile“, die Herkunft der Kanonenrohre ist nicht überliefert, vermutlich stammen sie von einem italienischen Kriegsschauplatz. Siehe Wladimir Aichelburg: „Die Waffengefährten der ruhmvoll Gefallenen. Der alte Löwe von Lissa“, in: *Die Flagge*, Heft 3, 2006, S. 50.
- 11 Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wurde das Denkmal von italienischer Seite demontiert. Heute befindet es sich im Park der Marineakademie von Livorno. Auf Initiative einer österreichischen Gruppe von Enthusiasten wurde 1998 auf Lissa eine verkleinerte Kopie des Denkmals aufgestellt.
- 12 Wladimir Aichelburg: *Register der k.(u.)k. Kriegsschiffe. Von Abbondanza bis Zrinyi*, Wien 2002, S. 193.
- 13 Ab 1868 war die „Erzherzog Ferdinand Max“ wieder das Flaggenschiff der Eskadre. Siehe ebd., S. 194.
- 14 Franz Ferdinand Bilzer: „KAISER. Linienschiff und Kasemattschiff der k.(u.)k. Kriegsmarine“, in: *MARINE – Gestern, Heute*, 10. Jg., Heft 4, Dezember 1983, S. 124 ff.
- 15 Der Österreichische Alpenverein war bei der Finanzierung der Mappenedition abgesprungen, und Jägermayer bestritt das Unternehmen aus eigener Tasche. Siehe Maren Gröning: „Gustav Jägermeyers Österreichische Alpen“, in: Monika Faber (Hg.), *Die Weite des Eises. Arktis und Alpen 1860 bis heute*, Wien 2008, S. 24–33.



- 16 Siehe M. Christian Ortner: „La battaglia navale di Lissa del 1866“, in: *Venezia fra Arte e Guerra, 1866–1919*, Ausst.-Kat. Museo Correr – Biblioteca Marciana – Museo Storico Navale, Venedig 2004, S. 107–118. Ich danke hier M. Christian Ortner, Direktor des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien, für seine Unterstützung bei der Identifizierung der Schiffe.
- 17 Die Aufnahme streng im Längsprofil – einer Profilaufnahme beim Porträt vergleichbar – war ein Topos bei Technikdarstellungen, z. B. im Lokomotivenbau, um die technische Innovation in monumentaler Bildsprache vorzuführen.
- 18 Peter Jung/Dieter Winkler: *Rammkurs Lissa* (= Österreichische Militärgeschichte, Sonderband), Wien 2001, S. 25.
- 19 Die ansteigenden Inventarnummern der Serie können nicht als Indiz des Reiseablaufs von Jägermayer herangezogen werden; wegen der geografischen Nähe Splits zur Insel Lissa (ca. 55 km) hat Jägermayer seine Reise sicherlich in Pola abgeschlossen.
- 20 Neben der im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek aufgefundenen achteiligen Serie der Lissa-Split-Pola-Reise Jägermeyers ist nur eine weitere Darstellung des *Löwen von Lissa* bekannt, im selben Format, unbezeichnet und auf Untersatzkarton montiert, im Heeresgeschichtlichen Museum in Wien.
- 21 Neueste Forschungsergebnisse zur Geschichte des Verlags Würthle & Sohn in Erhard Koppensteiner: „Fotografien der Firmen um Gregor Baldi, Karl Friedrich Würthle und ihre Partner. Pioniere der Frühzeit Salzburger Fotografie“, Blatt 238 der Reihe *Das Kunstwerk des Monats* des Salzburg Museums, 21. Jg., Februar 2008. Das Salzburg Museum/Neue Residenz verfügt über Porträtaufnahmen und handschriftliche Dokumente von Gustav Jägermayer aus dem Familiennachlass Jägermayer.

Abb. 11
GUSTAV JÄGERMAYER
Dom-Platz in Spalatro (Peristyl in der Diokletianspalastanlage von Split [eh. Spalatro]), 1867
Albuminpapier auf Untersatzkarton,
30,8 x 43,5 cm
Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien



„Ich will mich nicht treten lassen“ – Das Leben des Malers Anton Romako

Durch eine Reihe von Quellen wie Briefe, Zeitungskritiken, eine fragmentarische Selbstbiografie sowie frühe Biografien ist das Leben Anton Romakos einigermaßen gut belegt. Daher ist es erstaunlich, dass die vorhandenen Lücken dazu verführten, Romako zu einem zeitlebens verkannten und im Elend lebenden, fast verrückten Künstler zu stilisieren. Diese Fehlinterpretation lässt sich nur dadurch erklären, dass Zeitgenossen den Grund für die zuweilen problematische Eigentümlichkeit einiger Werke in seiner extravaganten Persönlichkeit sahen. Doch weder die unterschiedliche Qualität noch die Eigenwilligkeit seiner Malerei erlaubt es, Romako als tragisches Genie darzustellen. Vielmehr zeugen wichtige Stationen in seiner Ausbildung und seinem künstlerischen Werdegang sowie auch Selbstzeugnisse durchaus von einem „normalen Künstlerleben“. Er war ein Maler, der zu Lebzeiten einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichte – doch den Gipfel des Ruhmes hatte er nicht erstürmen können. Was sein Leben tragisch beeinflusste, war nicht sein Erfolg oder Scheitern als Künstler, sondern sein Privatleben. Nichtsdestotrotz gehört Romako zu den auffälligsten Künstlern seiner Zeit, und sein Œuvre ist erst aus einem größeren zeitlichen Abstand richtig eingeschätzt worden. Aber sogar noch 1949 verbreitete Arthur Roessler in seinem Artikel „Lorbeerkranz und Bettelstab“ in der *Zeit* eine völlig frei erfundene, wenn auch dramatisch-poetische Darstellung vom Ende des Malers: „Nein, es lohnte sich wahrlich nicht, länger zu widerstreben, nur um ein klägliches, von allerlei Nöten hart bedrängtes Leben zu fristen, ein Leben ohne Hoffnung auf Besserung. Anton Romako, der des Lebens müde Maler, griff zu einer Phiole [...]“ Roessler, und nicht nur er, sondern wohl viele seiner Zeitgenossen, konnte oder wollte Romako nur als verkanntes Genie sehen – und zu diesem Künstlerbild gehörten ein elendes Leben und ein ebenso bitteres Ende. Denn die Lebensdarstellung eines Künstlers steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Künstlerbild des Biografen.

Tod und Nachruf

Doch auch die Zeitgenossen Romakos waren über sein Leben und die tatsächlichen Umstände seines Todes nicht richtig informiert. Die Nachricht, er sei an einem Schlaganfall gestorben, entsprach nicht der Wahrheit, wurde jedoch ungeprüft in mehreren Wiener Zeitungen kolportiert. Lediglich in der *Neuen Freien Presse* vom 9. März 1889 berichtete der Journalist etwas genauer über die Umstände: „In den letzten Wochen wurde ihm, da die Füße geschwollen waren, das Gehen immer schwerer [...] Der herbeigeholte Arzt vermochte die Todesursache nicht genau zu constatieren, weshalb die Übertragung der Leiche ins Allgemeine Krankenhaus angeordnet wurde. Es scheint ein Schlaganfall vorzulie-

Abb. 1
ANTON ROMAKO
*Mädchen an einem Fenster zum
Markusplatz, Tauben fütternd*
um 1875
Öl auf Holz, 28 x 22 cm
Belvedere, Wien

Abb. 2
ANONYM
Anton Romako, um 1872
Fotografie
Belvedere, Bildarchiv, Wien



gen. Auf dem Nachtkasten stand ein Fläschchen mit einer Medizin, zu welcher sich auch das Rezept im Zimmer vorfand. Gestern hat Romako noch an einigen Porträts fleißig gearbeitet, die er im Auftrag von Privaten vollenden wollte.“¹ Wenngleich der Hinweis auf das Medizinfläschchen Arthur Roesslers Fantasie zu einem möglichen Suizid Romakos verleitete, so wird es sich doch eher um ein Schmerzmittel gehandelt haben. Denn Romako litt unter einer offenbar unbehandelt gebliebenen Entzündung, die schließlich auf die Nieren übergegriffen hatte. Darauf jedenfalls weist die im Krankenhaus als Todesursache angegebene Diagnose einer Schrumpfniere hin, hervorgerufen durch ein langwieriges Nierenleiden, das schließlich zu beiderseitigem vollständigem Versagen der Nieren führte: Romako starb an einer Urämie.²

Der Nachruf in der *Neuen Freien Presse* gibt auch einen Überblick über Romakos künstlerisches Leben. Unter anderem liest man dort: „In seiner Jugend erweckte er durch seine große Begabung große Hoffnungen, die er aber nicht zu verwirklichen vermochte. Im Jahre 1862 begab er sich nach Rom und nahm dort seinen ständigen Aufenthaltsort. Lange Zeit war er vom Glücke begünstigt, und seine Bilder aus dem italienischen Volksleben fanden so raschen Absatz, dass er zu den meistbeschäftigten Künstlern gehörte. Nicht mindere Erfolge hatte er auch in den gesellschaftlichen Kreisen Roms [...] Aber durch die Sucht nach Originalität ließ sich Romako zu Absonderlichkeiten in der Zeichnung und in der Behandlung der Farben verleiten, die dem Geschmacke des Publikums nicht entsprachen, und in Folge dessen gestalteten sich auch die materiellen Verhältnisse des Künstlers immer ungünstiger. Seine Frau trennte sich von ihm, er musste Rom verlassen und kehrte vor einigen Jahren nach Wien zurück. Doch gelang es ihm auch hier nicht, sich eine Stellung zu verschaffen oder besonders lohnende Arbeit zu finden.“³ Dieses misslungene „Comeback“ Romakos bzw. seine von den Zeitgenossen oft negativ beurteilte Malerei wurde in anderen Nachrufen, etwa im Feuilleton des *Fremdenblattes* vom 10. März 1899, bissig ausgeweitet und begründete so den Ruf Romakos als verrückter, wenn auch genialer Maler: „[...] Ein Blitz von mitleidiger Hand geschleudert hat ihn plötzlich gefällt. Man nennt das Schlagfluß. Vielleicht ist dieser die pathologische Lösung eines künstlerischen Räthsels, das seit Jahren durch die Ausstellungssäle spukte [...] Die Kritik schonte ihn oder schwieg. Man behandelte ihn wie einen Kranken der Kunst [...] Als er nach Wien zurücksiedelte, war er bereits krankhaft verwandelt. Wer erinnert sich nicht an den schmerzlich gemischten Eindruck, den seine Amazonenschlacht hervorgerufen? [...] das Bild war genial schlecht!“⁴

Kindheit, Jugend und Ausbildung 1832–1853

Dennoch: So wie dem Tod Romakos eigentlich nichts Außergewöhnliches anhaftet, kann auch sein Lebenslauf weitestgehend als gewöhnlich für einen Künstler des 19. Jahrhunderts interpretiert werden. Viele Stichworte aus seiner Biografie finden sich ähnlich auch bei Kollegen seiner Zeit. Die Tatsache, dass Romako als eines von fünf unehelichen Kindern zur Welt kam, hat offenbar ebenso wie der **frühe Tod beider Eltern im Jahr 1835** – Anton Romako war damals drei Jahre alt – keine tiefgreifend negativen Auswirkungen auf seine Kindheit gehabt. Jedenfalls legen dies die minimalen Angaben in seiner als Fragment erhaltenen Autobiografie nahe.⁵ Auch sein früher **Eintritt in die Akademie** im Alter von 15 Jahren (1847) entspricht durchaus üblichen Gepflogenheiten seiner Zeit, zumal



Abb. 3
ANTON ROMAKO
Thuisnelda im Triumphzug des Germanicus,
um 1853
Öl auf Leinwand, 190 x 158,5 cm (Fragment)
Privatbesitz

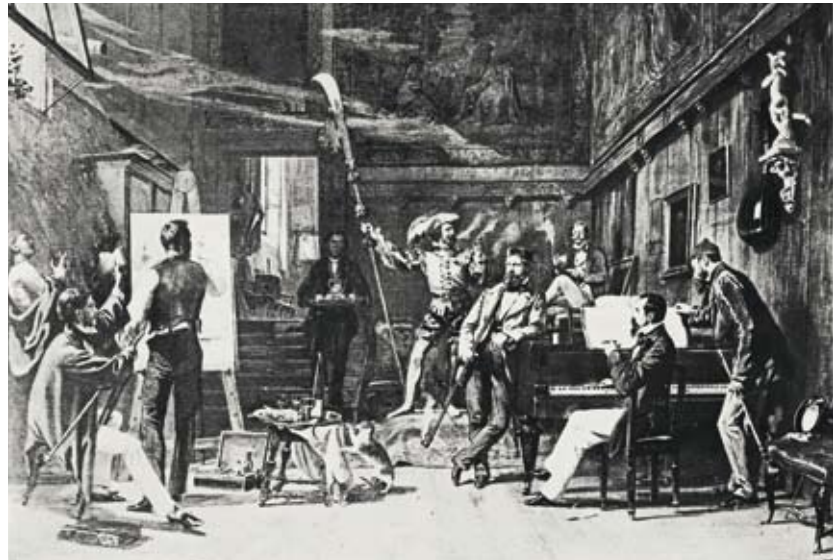
wenn der Student – wie Romako – nur eine dürftige Schulbildung vorzuweisen hatte. Dass er diese künstlerische Ausbildung erhielt, verdankte er seinem Vormund Christian Satzger, einem Freund des Vaters, der sich offenbar pflichtbewusst um die Ausbildung der Kinder bemühte.

1848 geriet Romako mit den älteren Studenten in die **Wirren der Revolution**, die er aber als spannendes Abenteuer empfand – er klagte darüber, dass er als jung für die Akademische Legion befunden wurde, doch auf sein beharrliches Drängen hin wurde er schließlich als Tambour eingesetzt.

Im Jahr darauf (**1849**) ermöglichte ihm sein Vormund einen **Studienaufenthalt an der Akademie in München**, wo er fast einhalb Jahre bei **Wilhelm Kaulbach** studierte. Diese Zeit bestimmte Romakos Kunstauffassung seiner frühesten Künstlerjahre in entscheidendem Maße.

Die Begegnung mit der idealistisch-romantischen Historienmalerei, für die sich Romako in München begeisterte, führte zu einer heftigen Ablehnung des Biedermeierrealismus, den er an der Akademie bei Ferdinand Georg Waldmüller erlernt hatte. Freilich kann man den Enthusiasmus für die idealistische

Abb. 4
Reproduktion nach CARL WERNER
Die Werkstatt des Künstlers in Venedig,
1855
Belvedere, Bildarchiv, Wien



Historienmalerei und die Ablehnung des Naturalismus (bzw. das Ressentiment gegen Waldmüller) auch als eine politische Entscheidung Romakos deuten. Die Begeisterung des 18-Jährigen für deutschnationale Ideen wirkt wie eine Fortführung seiner Schwärmerei für die Akademische Legion. Und die Tatsache, dass **Carl Rahl** ein ehemaliges Mitglied des Künstlercorps war und deshalb **1851** mit einigen anderen Professoren aus der Akademie entlassen worden war, mag für Romako ebenso ausschlaggebend gewesen sein, in dessen Privatschule⁶ einzutreten, wie Rahls Ansehen als Historienmaler. Wie wichtig es Romako war, diese höchste Kunstgattung zu beherrschen, lesen wir in seiner Autobiografie, in der er sich als Historienmaler bezeichnete.⁷

Der von allen Biografen hervorgehobene künstlerische Konflikt Romakos, letztlich zwischen pathetischer Historie und kleinteiliger Naturbeschreibung hin- und hergerissen zu sein, erklärt sich vielleicht daraus, dass seine Ablehnung des Biedermeierrealismus nicht aus künstlerischer Überzeugung, sondern aus politisch-ideologischem Affekt erwachsen war.

Bei Rahl widmete Romako sich großen Historienbildern wie dem 1945 verloren gegangenen Bild *Die Hermannsschlacht*, mit dem er 1852 im Österreichischen Kunstverein debütierte.⁸ Obwohl Romako die zeichnerische Formulierung der Einzelfiguren, wie er es bei Kaulbach gelernt hatte, für sich angenommen zu haben scheint, präsentierte er nun überwiegend das, was er bei Rahl gelernt hatte: die malerisch aus einer Vielzahl von pathetisch bewegten Einzelfiguren entwickelte Monumentalkomposition. Drei Jahre währte Romakos Verbleib an Rahls Privatschule. Schon **1853** überwarfen sich die beiden, angeblich wegen des Bildes *Thusnelda in Rom* (Abb. 3), und Romako verließ die Schule.⁹

Venedigaufenthalt 1854/55

Es folgten Reisejahre durch Europa, wobei Romako seine Reise nach **Venedig 1854/55** für einen Arbeitsaufenthalt im **Atelier** des Aquarellisten **Carl Werner** nutzte (Abb. 4).

Nähere Informationen darüber, was dieser Ortswechsel für Romako bedeutete, sind nicht bekannt, aber es existiert eine fiktive Schilderung dieses Aufenthaltes von Ludwig Hevesi in seiner Besprechung der Romako-Ausstellung 1905 in der Galerie Miethke: „Bezeichnend für die glückliche Stimmung seiner jungen Jahre in Italien ist ein Gemälde im Leipziger Museum. Ein Aquarell von Karl [sic!] Werner [...] Es stellt das Wernersche Atelier in Venedig 1855 vor [...] So sahen damals die kleinen, zahmen Künstlerparadiese in Österreichisch-Italien aus.“ Und weiter: „An Venedig erinnern unter anderem eine Seufzerbrücke (Abb. 5) und eine Lautenspielerin, beide im Mondschein, mit Effekten, wie sie der Stahlstichgeschmack in die Mode gebracht hatte. Die Brücke ist besonders fein, wenn auch in der toten Technik von damals. Die Nachbarschaft Passinis sieht man einigen Genrefiguren in Aquarell deutlich an. (Netzflickerin).“¹⁰ Der Verweis auf Passini lässt ahnen, dass Romako sich auch hier seiner künstlerischen Umgebung anpasste, da er aber nach nur kurzem Aufenthalt Carl Werners Atelier wieder verließ, mag er nicht gefunden haben, wonach er wohl gesucht hatte.

Spanienreise 1856/57

Bevor Romako 1857 nach Rom kam, wo er seinen festen Wohnsitz bis 1876 hatte, scheint er nach **Spanien** gereist zu sein. In seiner sehr spärlichen Selbstbiografie bemerkte er lediglich: „[...] ich selbst bereiste noch Italien Deutschland und Spanien in meiner Jugend zu Wagen, Pferde und Maulesel.“ Aus erster Hand ist also gar nichts über diese Reise bekannt. Ein Studienkollege Romakos aus der Rahl-Schule erwähnte in seiner Rahl-Biografie ebenfalls nur beiläufig, dass Romako nach seinem Aufenthalt bei Carl Werner in Venedig nach Spanien reiste.¹¹ Deshalb wird diese Reise für die Zeit von **1856 bis 1857** angenommen, sein erstes Genrebild – *Der störrische Esel* – ist wohl dort entstanden (Abb. 6).

„Ort der Freiheit“: Rom im späten 19. Jahrhundert

In den Jahren von **1857 bis 1876** etablierte sich Romako sowohl als Künstler wie auch gesellschaftlich in **Rom**. Während Rom noch im späten 18. Jahrhundert das Ziel der bildungshungrigen Bürgerschichten Europas gewesen war, verlor die Stadt im 19. Jahrhundert den Status einer Bildungsinstanz, und das Pittoreske der italienischen Gegenwart rückte ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Bildungsreise als Abschluss der Ausbildung und Erziehung war längst dem Tourismus gewichen (Abb. 7). Dementsprechend verlagerte sich die Nachfrage nach Kunstwerken, die die Reisenden in ihre Heimatländer mitnehmen wollten, auf idyllische Landschaften mit genrehaften Staffagefiguren oder porträthaften Darstellungen hübscher Hirtinnen und fröhlicher Fischerkinder. „Darüber hinaus“, schrieb Jörg Garms, „war Rom seit dem späten 18. Jahrhundert für zahllose Künstler ein Ort der Freiheit – gut, für ein solches Gegen-den-Strom-Schwimmen“, wie Rahl sich ausdrückte“, der ebenfalls von 1837 bis 1847 in Rom gelebt hatte.¹² Andererseits gab es aber auch Zeitgenossen, die den langen Aufenthalt in Rom als schädlich ansahen. Bereits 1848, unmittelbar vor Ausbruch der Märzrevolution, äußerte sich der Naturforscher Karl Vogt dahingehend, dass „in Rom der Künstler auf einem Isolierschemel [sitze], und sein Ruhm werde kaum über das Weichbild dringen, wenn er dessen Verbreitung einzig den Touristen überlasse [...] In Rom



Abb. 5
ANTON ROMAKO
Seufzerbrücke im Mondlicht, 1854/1855
Öl auf Leinwand, 79 x 62,8 cm
Niederösterreichisches Landesmuseum,
St. Pölten

Abb. 6
ANTON ROMAKO
Der störrische Esel, um 1856
Öl auf Leinwand, 26 x 34 cm
Belvedere, Wien





Abb. 7
ANTON ROMAČO
Kolosseum in Rom, um 1865/1868
Aquarell auf Papier, 74 x 60,1 cm
Belvedere, Wien

könne der Künstler malen, aber nicht verkaufen. Rom biete ihm die unendlichen Vorteile eines unbefangenen Volkslebens, [...] einer freien Bewegung des Künstlers selbst, [...] jedoch den Ruf, der dem Namen eines Künstlers vorangehe, der ihm Bestellungen und Käufer sichere, könne er sich nicht in Rom schaffen, sondern müsse ihn jenseits der Alpen suchen.“¹³ Dennoch hatten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts derart viele deutschsprachige Künstler in Rom niedergelassen, dass sie das Künstlerleben in der ewigen Stadt bestimmten. Dies änderte sich, als Rom zur Hauptstadt des jungen Italien wurde und die italienischen Künstler aus allen Landesteilen die Fremden zu verdrängen suchten. Neben dem „Deutschen Künstlerverein“, der bis dato das Zentrum des sozialen Lebens der Künstler in Rom gewesen war, wurde 1871 der „Internationale Künstlerverein“ gegründet, dessen Leitung in italienischen Händen lag und der außerdem von den vornehmen und kaufkräftigen Schichten Italiens unterstützt wurde.

Angesichts der Tatsache, dass weder die Lebenshaltungskosten noch die Mieten

für Wohnungen und Ateliers besonders günstig waren, verschlechterte sich die Situation vieler ausländischer Künstler in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so sehr, dass Stipendien allein die Kosten nicht mehr decken konnten. Wer nicht zu jenen gehörte, die Käufer und Auftraggeber gewinnen konnten, war darauf angewiesen, bei Ausstellungen zu verkaufen. Da aber bekanntermaßen in diesen Ausstellungen mehr Mittelmaß als Qualität gezeigt wurde, waren sie nicht außerordentlich gut besucht. Sicher ist auch hierin ein Grund dafür zu finden, dass Romako niemals den Kontakt mit Wien abbrach. Bereits am **7. Jänner 1861** unterschrieb er seine **Beitrittserklärung zum Wiener Künstlerverein „Eintracht“** und beschickte regelmäßig die Ausstellungen im Künstlerhaus.¹⁴

Künstlerischer und gesellschaftlicher Erfolg: die 1860er-Jahre

Romako kam nicht als Stipendiat nach Rom, sondern als ausgebildeter und freier Künstler. Er schaffte es, sich einen Namen zu machen, und war als Maler erfolgreich. Zu seinen Kunden gehörten neben Touristen¹⁵ auch vermögende Kunstkenner und Angehörige des europäischen Adels und Hochadels. Unter seinen Freunden (Abb. 8) waren einige österreichische Maler, die er von früher kannte – z. B. Ludwig Passini, sein Ateliergenosse bei Carl Werner in Venedig –, aber auch andere Künstler wie etwa Franz Liszt, der am 20. Oktober 1861 in Rom ankam und rasch den gesellschaftlichen Mittelpunkt zumindest des deutschsprachigen Künstlerkreises in Rom darstellte. Der österreichische Botschafter Graf Trauttmansdorff schätzte Romakos Arbeiten und beauftragte ihn unter anderem mit einem Erinnerungsbild an seine „Entrata“ – die Auffahrt zum Petersplatz zum Empfang bei Pius IX. am 30. November 1868 (Abb. 9).

Am **11. Juni 1862 heiratete** Anton Romako **Sophie Köbel**, eine Tochter des Mainzer Architekten Karl Josef Köbel und der Italienerin Teresa Bellardinelli. Mit ihr hatte er fünf Kinder, Luise (*1864) Rudolf (*1865), Julie (*1867), Mathilde (*1869) und Mary (*1871). Die Familie wohnte im Laufe der Jahre an verschiedenen Adressen in Rom. Sein Atelier in der Villa Malta behielt Romako, bis diese 1868 nach dem Tod König Ludwigs I. von Bayern verkauft wurde (Abb. 10 und 12).¹⁶

In der erfolgreichen und glücklichen Zeit der 1860er-Jahre malte Romako sicherlich mehr Bilder, als heute von ihm bekannt sind. Novotny urteilte über diese Werke freilich herablassend: „Für das erste Jahrzehnt des römischen Aufenthalts ist dieses Gesamtbild zum großen Teil ein Beispiel der Verflachung und Veräußerlichung eines großen Talents. Wem es darum geht, die Werte der Kunst Romakos und ihre Größe zu erkennen, der kann die Produktion dieses Jahrzehnts bis gegen Ende der Sechzigerjahre ohne wesentlichen Verlust überschlagen.“¹⁷ Dennoch gestand Novotny ein, dass auch diesem Frühwerk eine Entwicklung innewohnt, die Romako schließlich jene Bilder zu malen ermöglichte, die heute als seine wichtigsten und faszinierendsten bekannt sind. Nicht zu verachten ist wohl auch, dass es diese Genrebilder und Porträts waren, die Romako einen Namen und Geld einbrachten. Allerdings sollte man auch nicht vergessen, dass Romako durch seine Ehe in eine gehobene gesellschaftliche Position gelangt war, was sich wiederum günstig auf seine künstlerische Karriere auswirkte, denn unter den Bekannten seiner Frau befanden sich spätere Mäzene des Malers. Trotz eines offensichtlichen Erfolges in Rom war Romako aber regelmäßig auf Ausstellungen



Abb. 8
ANTON ROMAKO
Der Bildhauer Reinhold Begas mit seiner Frau Margarethe, 1865/1870
Öl auf Leinwand, 94,5 x 68 cm
Belvedere, Wien

Abb. 9
Papst Pius IX. auf dem Thron
Fotografie von einem Aquarell
von ANTON ROMAKO, um 1872
Belvedere, Bildarchiv, Wien



Abb. 10
ANTON ROMAKO
Blick auf Rom vom Monte Mario, um 1865
Öl auf Leinwand, 80 x 124,5 cm
Belvedere, Wien



in Wien vertreten und schaffte es sogar, als Repräsentant der österreichischen Kunst für die Weltausstellung in Paris im Jahr 1867 ausgewählt zu werden.

Ehekrise und der Beginn schwieriger Zeiten: die 1870er-Jahre

Andererseits begann mit Romakos Ehe auch seine persönliche Tragödie: „Ein unseliges Geschick“, urteilte der Bildhauer Josef von Kopf in seinen Lebenserinnerungen, „führte hier zwei Menschen zusammen, die nicht zusammenpaßten. Armut schlich sich in die Familie ein, eins gab dem anderen die Schuld.“¹⁸ Romako arbeitete allerdings unbeirrt weiter und bemühte sich, die wirtschaftliche Situation der Familie zu verbessern. Diesbezüglich suchte er vor allem auch in Wien nach einer Anstellung. In einem in Abschrift erhaltenen Brief vom 29. Juni 1869 an einen namentlich nicht bekannten Grafen schrieb Romako: „Ich bitte, mich bei geeigneter Gelegenheit nicht zu vergessen und unter die österreichischen Künstler zu rechnen, wie lieb wäre es mir eine Stelle in meinem Vaterlande einzunehmen besonders wegen Erziehung meiner Kinder.“¹⁹ Jedoch: Romako hatte nicht das Glück, eine Stelle in Wien angeboten zu bekommen. Er beschickte zwar weiterhin die dortigen Ausstellungen, doch seine Haupteinnahmequelle scheinen die in Rom verkauften Bilder gewesen zu sein. 1869 wurde Hans Makart nach Wien berufen, der schnell den Publikumsgeschmack bestimmte: So verringerten sich Romakos Aussichten darauf, in Wien überhaupt noch wahrgenommen zu werden. Romako nutzte jede ihm sich bietende Möglichkeit, seine bald auch finanziell prekäre Situation zu verbessern. So reiste er unter anderem auf Einladung eines seiner Gönner, Sir Henry Francis Makins, nach England und malte in dessen Auftrag mehrere Porträts auf dem Landsitz in Henley-on-Thames, hielt sich aber auch in London auf. Alles in allem war er von Juli bis Oktober 1873 in England, sodass er sicherlich Zeit genug hatte, sich mit der englischen Kunst einigermaßen vertraut zu machen.

Da aus der Zeit bis 1876 nur wenige Dokumente bekannt sind, lässt sich kaum rekonstruieren, wann und weshalb der finanzielle Ruin begann, der dazu führte,

dass Sophie 1875 ihren Mann und die Kinder verließ, um mit dem Bankier Max von Dönniges in Konstantinopel zu leben. Schließlich traf Romako Anfang **November 1876** mit den beiden älteren Kindern in **Wien** ein. Seine finanzielle Situation war misslich. In einem Brief an die Berliner Kunsthandlung Lepke vom 8. November 1876 schrieb Romako über das von ihm dort zum Verkauf angebotene Bild *Italienerin*: „Der Preis ist so gering, daß Sie vielleicht doch jemanden finden, der es [für die kleine Summe (?)] von 1000 Mark kauft [...] Ich weiß wie schwer und langweilig es jetzt ist doch ist nichts unmöglich.“ Dies lässt darauf schließen, dass ihm sehr wohl bewusst war, dass seine Malerei nicht mehr dem allgemeinen Geschmack entsprach.²⁰ Tatsächlich hatte er bereits in Rom begonnen, seine eigenwillige Farbauffassung und seine nervöse Pinselführung durchzusetzen – gleichviel wie pittoresk und lieblich sein Motiv ursprünglich war.²¹ Trotz der schwierigen Situation, in der er sich befand, bemühte sich Romako, in Briefen den Eindruck unverdrossener Betriebsamkeit zu vermitteln, und malte wohl tatsächlich ununterbrochen.

Abb. 11
ANTON ROMAKO
Das Gasteinertal II, Herbst 1877
Öl auf Holz, 26 x 31,5 cm
Belvedere, Wien



Abb. 12
ANTON ROMAKO
Die Familie des Künstlers beim Frühstück,
um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 35,5 x 45,5 cm
Belvedere, Wien



Rastlose Jahre: 1876–1884

Doch gestalteten sich die Jahre von 1876 bis zu seinem Tod 1889 als unruhige Zeit, in der sich der Maler, rastlos reisend und ständig um Verkaufsmöglichkeiten und Kontakte bemüht, an verschiedensten Orten in Europa aufhielt. Auf vielen seiner Reisen malte er Bilder – wie etwa die fast schon als Serie zu bezeichnende Reihe von Landschaftsgemälden aus dem **Gasteinertal**, die **1877** auf einer Reise nach Salzburg entstand (Abb. 11). Da drei seiner Kinder in **Rom** geblieben waren, besuchte er sie naturgemäß immer wieder, das erste Mal ein Jahr nach seiner Rückkehr nach Wien, also im November **1877**. Im darauffolgenden Frühjahr reiste er zur Weltausstellung nach **Paris** (Abb. 13) und nach **Ungarn**, das er früher schon einmal besucht hatte.²² Auch in **Venedig** hielt er sich im Jahr **1878** kurz auf (Abb. 1). Von **Oktober 1880 bis zum Sommer 1882**, also etwa 20 Monate lang, blieb er in **Wien**. Doch verließ er die Stadt dann wieder, da er „nicht die angemessene Position und keine Aufträge fand“²³. Deshalb organisierte Romako im **August 1882** eine **Ateliersauktion**. Offenbar wollte – oder musste – er vor seiner geplanten Abreise aus Wien noch möglichst viel zu Geld machen. Daher bat er seinen Freund Hugo Wittmann (seit 1872 Redakteur bei der *Neuen Freien Presse*), so schnell wie möglich einen Artikel über die für den 9. August anberaumte Auktion zu schreiben: „Es muss, glaube ich, vor allem betont werden dass ich von hier abreise und Wien für diese Zeit gänzlich verlassen will (ich will mich nicht treten lassen). Ich habe Verschiedenes ziemlich reichhaltig zum Verkauf.“²⁴ Doch obwohl Romako selbst sie schon in anderen Wiener Tageszeitungen hatte annoncieren lassen, war die Verkaufsveranstaltung ein Misserfolg. Dies war nur der letzte einer Reihe von zum Teil entwürdigenden Fehlschlägen, die Romako in seiner Heimatstadt erlitten hatte. Bitter beklagte er in mehreren Briefen, wie schlecht und respektlos er behandelt worden war – vor

allem bei der Ausschreibung für die malerische Gestaltung des Gemeinderatssaales im neuen Wiener Rathaus. Seine dafür eingereichten Entwürfe wurden seiner Meinung nach böswillig und aus Nepotismus übergangen.²⁵

Enttäuscht und verbittert verließ Romako Wien für fast zwei Jahre und ließ sich nach Reisen durch die Schweiz und Frankreich im Oktober **1882** für ca. 20 Monate in **Genf** nieder.

Hugo Wittmann, gebürtig aus Ulm und in Frankreich zum Journalisten geworden, war einer von Romakos wichtigsten Freunden in dieser Zeit. Der Maler bat ihn darum, Bilder zu verkaufen oder ihm – wie hier in Genf – Kontakte zu verschaffen: „Es wäre mir sehr lieb hier in die bedeutendste Maurer Loge eingeführt zu werden und ich bitte Sie der Sie Weltmann sind mir dies zu ermöglichen, gewiß werden Sie in Genf Verbindungen haben und wollten Sie mir gütigst etwas mitteilen.“²⁶ Obwohl Romako sich sicher war, dass Wittmann ihn „von Herzen gerne“²⁷ unterstützen werde, scheint er auch in Genf kein Glück gehabt zu haben und kehrte über Rom nach Wien zurück (Abb. 16).



Abb. 13
ANTON ROMAKO
Auf dem Balkon, 1878
Öl auf Holz, 24 x 20 cm
Belvedere, Wien



Abb. 14
ANTON ROMAKO
Maria Magda Gräfin Kuefstein
um 1885/86
Öl auf Leinwand, 79 x 64 cm
Privatbesitz
Foto: Belvedere, Bildarchiv, Wien

Letzte Jahre: 1885–1889

1885 ließ sich Romako in **Baden bei Wien** nieder. Sein Gönner und Mäzen, **Karl Graf Kuefstein**, den er schon seit vielen Jahren kannte, erteilte ihm Porträtaufträge (Abb. 14) und lud ihn dazu auf Schloss Greillenstein ein.²⁸ So hielt sich Romako 1885 und 1886 jeweils für einige Wochen bei dem Grafen und seiner Frau auf, wo er neben den beauftragten Porträts auch Landschaften malte. Wichtiger vielleicht als die Tatsache, dass einige der dort entstandenen Porträts zu Romakos Meisterwerken zählen, ist vielleicht, dass Romako überhaupt diese Aufträge erhielt, hatte er sich doch immer wieder bitter darüber beklagt, er sei in seiner Heimat unbeachtet.²⁹ Freilich fielen ihm in diesen späten Jahren die Aufträge nicht so zu wie in den 1860er-Jahren in Rom, sondern er musste sich überwiegend mit „freien“ Arbeiten am Kunstmarkt behaupten. Daher beklagte Romako wohl vor allem, dass er bei der Vergabe öffentlicher Aufträge oder Positionen nicht berücksichtigt worden war, sodass er im Alter von über 50 Jahren noch immer auf die Gunst von Einzelpersonen angewiesen war. Die ärmlichen Verhältnisse, in denen er deshalb lebte, konnten nur hin und wieder durch Zuwendungen von Freunden oder Gönnern gemildert werden.

Ein Schicksalsschlag jedoch übertraf alles materielle Elend noch bei Weitem. Aus einem bei Novotny zitierten Brief an den Grafen Kuefstein spricht die Erschütterung Romakos: „Den 8t/1 Nachts – Ein schweres Unglück hat mich betroffen und ich weiß noch gar nicht genau die Tragweite ich reiße heute Sonntag früh nach Rom ab um in 8 Tagen vielleicht wieder hier zu sein – Gott beschütze die Erlauchten und bewahre Sie vor Unglück.“³⁰ Seine beiden jüngsten Kinder, Mathilde und Mary, hatten am Morgen des 8. Jänner 1877 zusammen mit einem jungen Architekten aus Orvieto, Alceste Armoni, Selbstmord begangen. Romako selbst hat seine Töchter nur um zwei Jahre überlebt.

Wer war Anton Romako?

Die bis heute oft negative Charakterisierung Romakos lässt sich auf zeitgenössische Berichte zurückführen, unter denen einige zum Teil erstaunlich schonungslose Kritiken des ungarischen Journalisten Ludwig Hevesi hervorstechen, wobei er Beurteilungen von Kunstwerken mit seinen Einschätzungen der Persönlichkeit des Künstlers sträflich vermengte. So schilderte er Romako als einen kapriziösen, eingebildeten und sturen Menschen: „Einmal schilderte er [Romako] mir ausführlich wie man den ganzen heißen Sommer in Rom erleben könne, ohne im geringsten von Hitze oder gar Fieber zu leiden. [...] Und zum Beweis erzählte er von einem alten Kupferstecher [...] worin alle schattigen Teile der Stadt angegeben wären. ‚Roma adumbrata‘ heiße das Blatt. Und dabei blieb er, wenn man ihm auch aus dem Wörterbuch bewies, dass adumbrata einfach ‚skizziert‘ heißt. Er war ein Halsstarriger in Leben und Kunst.“³¹ Erstaunlich – und für Hevesi offenbar absolut unvorstellbar und daher nicht nachprüfenswert – ist, dass Romako vollkommen recht hatte: Es existierte sehr wohl ein solcher Stadtplan von Rom.³²

Möglicherweise war Romako ein Sonderling – verwirrt oder verrückt war er sicher nicht, denn bis zu seinem Tod hatte er Auftraggeber, die sich vertrauensvoll mit Porträtaufträgen an ihn wandten. Dennoch muss man davon ausgehen, dass Romako vereinsamt starb, denn sonst hätte jemandem auffallen müssen, dass er

Abb. 15
ANTON ROMAKO
Frau im scharlachroten Kleid mit Zeitungsblick und Ficus, 1884/1889
Öl auf Leinwand, 92,5 x 65,5 cm
Belvedere, Wien



schon lange krank gewesen war. Sein Tod kam schleichend, dennoch hat die Nachricht von seinem Ableben die Bekannten und Kollegen überrascht. Einen Arzt hat er offenbar erst viel zu spät aufgesucht. Ob dies aus Geldmangel, Stolz oder Härte gegen sich selbst geschah, ist heute nicht mehr zu klären. Von großer Selbstdisziplin und ungebrochenem Arbeitseifer aber zeugt die Tatsache, dass er noch am Vortag seines Todes arbeitete (Abb. 17).

Auffällig ist, wie häufig in einem Atemzug von Romakos großem Talent und seiner Unfähigkeit, dieses zu nutzen, berichtet wurde. Wenn auch manche Kritiker (unter ihnen Hevesi) einzelne Werke Romakos durchaus positiv beurteilten, wurde seine Kunst oft als „unverständlich“, „rücksichtslos“, ja sogar als „krank“ bezeichnet. Nichtsdestotrotz entwickelte er offenbar eine eigene Kunsttheorie oder zumindest eine eigene durchdachte Kunstauffassung, war sich aber zugleich seiner Solitärstellung bewusst. Trotzdem (oder gerade deshalb) arbeitete er unverdrossen an seiner Karriere, indem er regelmäßig an den Ausstellungen des Künstlervereins in Wien teilnahm und immer wieder Freunde darum bat, ihm Kontakte zu vermitteln. Denn ein internationaler Erfolg hätte Romako wahrscheinlich auch zu einer Anstellung in Wien verholfen und seine finanziellen Probleme gelöst – auch der Notwendigkeit, gefällige Bilder für den Kunstmarkt zu produzieren, hätte er sich damit entledigen können. Die Historienmalerei nahm für ihn eine zentrale Bedeutung ein, weil sie seinerzeit noch immer die wichtigste und höchstangesehene Kunstgattung war. Sein Drang, sich als Historienmaler zu profilieren, führte ihn zu neuen, seinen Zeitgenossen unverständlichen und oft lächerlich erscheinenden Bildschöpfungen.

Die geringe Akzeptanz seiner Werke mag dazu geführt haben, dass er sich – wie Hevesi formulierte – als „systematisch Verkannter“ und als Opfer von Nepotismus und Wiener Klüngel sah. Sein Gefühl, zu Unrecht übergangen zu werden, mag von ebenjener oft geäußerten Meinung genährt worden sein, er habe großes Talent, das Ungewohnte und Neue in seinen Bildern sei aber zu gewollt und letztlich nicht bewältigt. Wie anders als durch unermüdliche Arbeit und den festen Glauben an seine Kunst hätte Romako die Zweifler je umstimmen können? Romakos Malerei zeugt aber nicht allein von großem technischem Können und künstlerischem Talent. Vielmehr waren einige seiner Werke – wie etwa die *Tegetthoff*-Bilder oder viele seiner Porträts – seiner Zeit voraus. Daher wirft gerade ein Maler wie Romako die Frage auf, an welchen Werken ein Künstler gemessen werden muss: an einer Vielzahl mittelmäßiger Produktionen oder an einigen wenigen Meisterwerken.

- 1 Nachruf auf Anton Romako in der *Neuen Freien Presse* vom 9. März 1899, ohne Autorenangabe, möglicherweise Romakos Freund Hugo Wittmann.
- 2 Unterlagen hierzu im Archiv des Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven © Künstlerarchiv Belvedere, Wien.
- 3 *Neue Freie Presse*, 9. März 1899.
- 4 Zit. nach dem im Archiv des Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven © Künstlerarchiv Belvedere, Wien, vorhandenen Pressespiegel zu Anton Romako. Den Artikel („Ein unglücklicher Maler“) schrieb Ludwig Hevesi, der zu dieser Zeit für das Wiener *Fremdenblatt* arbeitete. Er gehörte zu den wenigen Verteidigern Romakos!

Abb. 16
ANTON ROMAKO
Die Rosenpflückerin, um 1882/1884
Öl auf Leinwand, 89 x 66 cm
Belvedere, Wien





Abb. 17
 ANTON ROMAKO
Dame in rotem Kleid, 1889
 Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm
 Belvedere, Wien

- 5 In seiner fragmentarischen Autobiografie schrieb er zwar: „[...] wir wurden recht stiefmütterlich behandelt“, doch ist dies der einzige Satz über seine Ziehmutter („Bruchstücke und biografischer theilweiser Auszug meiner Lebensgeschichte Anton Romako Historien und Portraitmaler“, S. III, zit. nach einer im Archiv des Belvedere, Nachlass Hans Ankwicz-Kleehoven © Künstlerarchiv Belvedere, Wien, befindlichen Kopie). Weitere Klagen über seine Kindheit sind nicht verzeichnet.
- 6 Rahl gründete 1850 eine sogenannte „Vorbereitungsschule“ an der Akademie, in die Romako eintrat. Als Rahl entlassen wurde, gründete er eine Privatschule, und Romako folgte ihm.
- 7 Vgl. dazu auch den Beitrag von Ralph Gleis in diesem Band.
- 8 Eine Abbildung findet sich im Auktionskatalog Wien, Leo Schidlof, Februar 1921, Nr. 142, sowie in *Der Außenseiter Anton Romako. Ein Maler der Wiener Ringstraßenzeit*, Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien 1992, S. 72.
- 9 Vgl. *Der Außenseiter Anton Romako*, a. a. O., S. 64.
- 10 Vgl. Ludwig Hevesi: „Anton Romako 1832–1889“ (1905), in: *Altkunst-Neukunst. Wien 1894–1908*, Wien 1909, S. 121–126. Hevesi hatte Romako noch persönlich gekannt.
- 11 August George-Mayer: *Erinnerungen an Carl Rahl. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Wiens*, Wien 1882, S. 72.

- 12 Zit. nach Jörg Garms: „A. Romako a Roma“, in: *Der Außenseiter Anton Romako*, a. a. O., S. 30.
- 13 Zit. nach Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom*, 1. Bd., Stuttgart/Berlin/Leipzig 1927, S. 593.
- 14 Romako stellte in den Jahren 1869, 1871, 1872 und 1874 aus, wobei in einigen Jahren zwei Ausstellungen stattfanden, die er beschickte.
- 15 Namentlich bekannt ist Sir Henry Francis Makins, ein englischer Adliger, der 1866 auf Hochzeitsreise in Rom weilte und sich eine beachtliche Sammlung von Romako-Bildern zulegte. Der Kontakt blieb bestehen.
- 16 Siehe Friedrich Noack: *Das Deutschtum in Rom*, 2. Bd., Stuttgart/Berlin/Leipzig 1927, S. 495, und Fritz Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832–1889*, Wien/München 1954, S. 17.
- 17 Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832–1889*, a. a. O., S. 18.
- 18 Zit. nach Hans Ankwicz-Kleehoven: *Anton Romako*, Zürich/Leipzig/Berlin 1958, S. 79.
- 19 Der Brief (Inv. Nr. 159483) befindet sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus. Aus dem weiteren Inhalt des Briefes geht hervor, dass Romako den Adressaten offenbar gut kannte. Ankwicz-Kleehoven vermutete, dass es Ferdinand Graf Trauttmansdorff war.
- 20 Dies geht auch ganz deutlich aus einem Brief vom 27. Oktober 1877 an Hugo Wittmann hervor: „Da ich in der Kunst meinen eigenen Weg gehe und es nicht geschäftlich betreibe so ist es mit großen Hindernissen verbunden, desto mehr wird meine Energie [angestachelt (?)] doch sind Augenblicke wo man im Kampfe sich schwächer fühlt und dann empfindet man all die Bitterkeit des materiellen Schmutzes umso mehr.“ Der Brief (Inv. Nr. 65496) befindet sich in der Wienbibliothek im Rathaus.
- 21 Romakos Zeitgenosse Josef von Kopf urteilte darüber folgendermaßen: „Wir verstanden ihn nicht recht, was ja dem Talente oft begegnet. Er malte in Aquarell und in Öl gleich meisterhaft, aber auf eine rücksichtslose Weise, so daß er mit seinen Porträts besonders die Damen in Verzweiflung brachte. Die Folge war, daß er von den Künstlern bewundert, vom großen Publikum aber abfällig kritisiert wurde und wenig Aufträge erhielt.“ zit. nach Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832–1889*, a. a. O., S. 34, Anm. 18.)
- 22 Sein ehemaliger Vormund besaß in Ungarn ein Landgut.
- 23 In einem Brief an den Archivdirektor der Stadtbibliothek Carl Weiß vom 26. Juli 1882. Der Brief (Inv. Nr. 123791) befindet sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus.
- 24 Der Brief vom 4. August 1882 (Inv. Nr. 65497) befindet sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus.
- 25 Siehe dazu den Beitrag von Cornelia Reiter in diesem Band.
- 26 Der Brief vom 4. August 1882 (Inv. Nr. 65499) befindet sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus.
- 27 Ebd.
- 28 Der älteste bekannte Brief Romakos an Graf Kuefstein datiert vom 20. Jänner 1877; siehe Fritz Novotny: „Die Briefe Anton Romakos auf Schloss Greillenstein“, in: *Alte und neue Kunst*, 3. Jg., 1954, S. 73–80.
- 29 Vor allem für die Kinderbildnisse muss man davon ausgehen, dass Romako sie im Auftrag der Eltern malte.
- 30 Zit. nach Novotny: *Der Maler Anton Romako, 1832–1889*, a. a. O., S. 68.
- 31 Ludwig Hevesi: „Anton Romako 1832–1889. Ausstellung in der Galerie Miethke“, in: *Acht Jahre Sezession*, Reprint Klagenfurt 1984, S. 121.
- 32 Diese Information verdanke ich Dr. Alessandra Tiddia.

Romako im Belvedere



Zuschreibung an Romako
Landschaft mit Burg, o. J.
Öl auf Holz, 12,7 x 22,1 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5577
1963 Ankauf Privatbesitz, Wien



Rudolf von Habsburg an der Leiche Przemysl Ottokars König von Böhmen, vor 1854
Öl auf Leinwand, 40 x 71,5 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4425
Julius Krickl sen., Wien. – Dr. Julius Krickl-Rheinthal, Wien. – 1950 Ankauf Hertha Krickl-Rheinthal, Wien



Der Schiffbau-Ingenieur Josef Romako (1828–1882) als Oberleutnant,
um 1849–1854
Öl auf Leinwand, 63,5 x 50,5 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1236
1912 Ankauf Frau von Riedel



Der störrische Esel, um 1856
Öl auf Leinwand, 26 x 34 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1959
Frau Major von Riedel. – 1918 Widmung Dr. Hermann Eissler, Wien



Der Maler Berthold Winder, um 1856/1860
Öl auf Leinwand, 79 x 63 cm
Signiert links unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3802
Sammlung Julius Reich, Wien. – 1922 Auktion Wawra, Wien. – Alice und Hans Rubinstein.
– 1941 Ankauf Kunsthandel Benno Moser, Wien



Blick auf Rom vom Monte Mario, um 1865

Öl auf Leinwand, 80 x 124,5 cm

Signiert und bezeichnet rechts unten: A. Romako fecit a Roma da Monte Mario Veduta
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 9525

E. Reisner, Scarsdale/USA. – 1996 Sotheby's, New York. – 1998 Ankauf Galerie Michael
Kovacek, Wien, unter Mitwirkung des Vereins der Museumsfreunde, Wien



Kolosseum in Rom, um 1865/1868

Aquarell auf Papier, 74 x 60,1 cm

Signiert und bezeichnet rechts unten: A. Romako / a Roma
(daneben Stempel): K.K.AKAD. / WIEN

Belvedere Wien, Inv. Nr. 160

1881 Schenkung k.k. Ministerium für Cultus und Unterricht



Der Bildhauer Reinhold Begas mit seiner Frau Margarethe, 1865/1870

Öl auf Leinwand, 94,5 x 68 cm

Signiert links oben: A. Romako

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2416

Reinhold Begas, Berlin. – 1923 Ankauf Kunsthandel Artaria, Wien



Die Nichten des Künstlers, Elisabeth und Maja, 1873

Öl auf Leinwand, 93,2 x 79,6 cm

Unbezeichnet

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 8557

Familie Satzger, Wien. – Dr. Imre von Satzger, Wien. – Magda Lehovic und Maria Satzger,
Washington und Boston. – 1998 Stiftung im Namen von Imre von Satzger durch Magda
Lehovic und Maria Satzger, Washington und Boston



Die Seifenbläserin, 1871
Öl auf Leinwand, 127 x 95,5 cm
Signiert links unten: A. Romako / Wien
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 697
1905 Ankauf Kunsthandlung H. O. Miethke, Wien



Italienisches Fischerkind, um 1870/1875
Öl auf Leinwand, 90 x 70 cm
Signiert und bezeichnet rechts unten: A. Romako / Roma
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4400
Kunsthandel, Helsinki. – Privatbesitz, Stockholm. – 1950 Tausch mit A. E. Eriksson,
Stockholm-Johanneshov



Zuschreibung an Romako
Brustbild der Nichte, Käthchen Winder, Ende 1860er-Jahre
Öl auf Leinwand, 47 x 36 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4414
Familie Winder. – Elisabeth Kratochwill, Wien. – 1950 Ankauf Dorotheum, Wien



Das Gasteinertal I, Herbst 1877
Öl auf Leinwand, 49 x 66 cm
Bezeichnet links unten: A. Romako / Gastein
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1162
Prof. Hermann Freiherr von Widerhofer. – 1902 Auktion Hirschler, Wien. – Sammlung
Stikarofsky, Brünn. – 1903 Auktionshaus Wawra, Wien. – 1911 Ankauf Kunsthandlung
H. O. Miethke, Wien



Abend in der Prossau bei Gastein, Herbst 1877
Öl auf Leinwand, 45 x 58 cm
Signiert links unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3349
1936 Ankauf Neue Galerie, Wien



Wildbad Gastein am Abend (bei bengalischer Beleuchtung), Herbst 1877
Öl auf Leinwand, 34 x 44 cm
Bezeichnet, signiert und datiert rechts unten: Wildbad Gastein / A. Romako 1877
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4369
Oskar Reichel, Wien. – 1937 Dr. Erwin Margulies, Wien. – 1949 Ankauf Jenny Weißel,
London



Das Gasteinertal im Nebel, Herbst 1877
Öl auf Leinwand, 42 x 55 cm
Signiert links unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4619
1936 Otto Bachrach, Wien. – 1952 Ankauf Galerie St. Etienne, New York



Das Gasteinertal II, Herbst 1877
Öl auf Holz, 26 x 31,5 cm
Signiert links unten: A. Romako; bezeichnet rückseitig: Gasteinertalansicht von Pöckstein
gemalt vom Maler A. Romako 1878
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4166
Dr. Paul Hamburger, Freudenthal. – Privatbesitz, Wien. – In Kommission bei Galerie St. Lucas, Wien. – 1948 Ankauf Kunsthandlung Hildegard Bräuer, Wien



Karneval auf dem Markusplatz in Venedig, um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 14 x 19 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1962
1918 Ankauf Frau Major von Riedel



Die Familie des Künstlers beim Frühstück, um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 35,5 x 45,5 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2511
Sammlung Gottfried Eissler. – 1925 Ankauf Auktion Glückselig, Wien, unter Mitwirkung des Vereins der Museumsfreunde, Wien



Der Tiermaler Karl Reichert, um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 79 x 63,5 cm
Signiert links seitlich: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4331
1836–1918 Karl Reichert. – 1949 Tausch mit Prof. Dr. Rudolf Polland, Graz



Mädchen mit Perlenkette im Haar, um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 45 x 41,5 cm
Signiert rechts oben: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4620
1936 Neue Galerie, Wien. – 1952 Ankauf Galerie St. Etienne, New York



Babette Tapezierer, um 1873/1876
Öl auf Leinwand, 76 x 58 cm
Signiert rechts oben: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 6298
Babette Tapezierer, Wien. – Charlotte Kraus, Beecroft/Australien. – 1979 Charles Kraus, Beecroft/Australien. – 1979 Ankauf Diana Kraus, Epping/Australien



Mädchen an einem Fenster zum Markusplatz, Tauben fütternd, um 1875
Öl auf Holz, 28 x 22 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4575
1880 Auktion Mathias Löscher, Wien. – Sammlung Fürst Liechtenstein, Vaduz. – 1951 Widmung Kunsthandel Tanner, Zürich



Lustige Gesellschaft in einer Gondel, um 1873/1876
Öl auf Holz, 33,5 x 56,5 cm
Signiert und bezeichnet links unten: A. Romako / a Roma
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5405
Sammlung H. F. Makins, London. – Sir Ernest Makins, London. – 1960 Ankauf Chiltern Art Gallery, London



Fischerknabe am Meeresstrand, um 1875
Öl auf Holz, 14 x 18 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5552
1948 Dorotheum, Wien. – Kunsthandel Karl Löscher, Wien. – 1954 Erich Körner, Wien. – Kunsthandlung Schebesta, Wien. – 1963 Tausch mit Oberösterreichischem Landesmuseum, Linz



Mädchen mit Ährenbalskrause, um 1875
Öl auf Holz, 23,4 x 17,4 cm
Signiert und bezeichnet links unten: A. Romako / a Roma
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5969
Sammlung Heinrich L. Neumann, Wien. – 1904 Auktion k.k. Versteigerungsamt, Wien. – Sammlung Eissler, Wien. – 1925 Auktion Glückselig, Wien. – Galerie Löscher, Wien. – 1954 Ing. Ernst Zix, Kaiserslautern. – 1973 Legat Sammlung Ing. Ernst Zix, Kaiserslautern



Elisabeth von Nast-Kolb, geb. Hardegg, 1874
Öl auf Holz, 78,5 x 64,5 cm
Signiert, bezeichnet und datiert links unten: A. Romako / a Roma / 1874
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5037
1955 Ankauf Familie von Nast-Kolb, Sonthofen/Allgäu



Zigeunerlager in der Puszta, um 1875/1880
Öl auf Leinwand, 40,5 x 69,5 cm
Signiert links unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2623
1908 Kunsthandel H. O. Miethke, Wien. – 1927 Widmung Dr. Oskar Reichel, Wien



Der Internist Professor Samuel Stern (?), um 1876/1877
Öl auf Leinwand, 68,5 x 55,5 cm
Signiert rechts oben: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3162
1930 Ankauf Dr. Armin Reichmann, Wien



Hofrat Dr. Karl Zehden, um 1876/1877
Öl auf Leinwand, 79 x 62,5 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 7430
Familienbesitz, München. – 1986 Schenkung Ernst Bürgel, München



Apfelpflückendes Mädchen, um 1882
Öl auf Leinwand, 87 x 80 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1280
1912 Ankauf Kunsthandel Neumann, Wien



Am Wolfgangsee, Herbst 1877
Öl auf Leinwand und Karton, 29 x 45 cm
Signiert und bezeichnet rechts unten: A. Romako / S. Wolfgang
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3318
1935 Ankauf Dr. Oskar Reichel, Wien



Zuschreibung an Romako
Naschendes Mädchen, um 1882
Öl auf Holz, 81 x 57 cm
Signiert links Mitte: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1945
Apotheker Matzek, Wiener Neustadt. – 1918 Ankauf Kunsthandlung Artaria, Wien



Die Rosenpflückerin, um 1882/1884
Öl auf Leinwand, 89 x 66 cm
Bezeichnet links unten: A. Romako / Genève
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1832
1916 Ankauf Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin



Auf dem Balkon, 1878
Öl auf Holz, 24 x 20 cm
Signiert und bezeichnet rechts unten: A. Romako / Paris
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1424
1912 Widmung Kunsthandlung H. O. Miethke, Wien



Kaiserin Elisabeth (1837–1898) mit Bernhardinerhund, 1883
Öl auf Holz, 135 x 85 cm
Signiert rechts unten: A. Romako; bezeichnet rechts oben in der Wappenkartusche: Elisabeth / Imperatrix / Austriae / Regina / Hungariae
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4419
Kunsthandel, Genf. – M. Rossel, Genf. – 1950 Ankauf Edmond Rossel, Wien



Die Freundinnen, 1880/1882
Öl auf Holz, 72,5 x 59,5 cm
Signiert links unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4621
Dr. Otto Reichel, Wien. – 1937 Otto Kallir-Nirenstein, Wien. – 1952 Ankauf Galerie St. Etienne, New York



Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa I, 1878–1880
Öl auf Holz, 86,5 x 47,5 cm
Bezeichnet und signiert rechts oben: Tegetthoff bei Lissa / rennt die Corazzata / Re d'Italia ein. / A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5032
Sammlung Dr. Julius Bischitz, Budapest. – 1929 Auktion Glückselig, Wien. – Dr. Franz Sobek, Wien.– 1955 Ankauf Gustave Kauders, New York, durch Unterrichtsministerium



Seesturm, 1880/1882
Öl auf Leinwand, 82 x 108 cm
Unbezeichnet
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 1444
1912 Ankauf Hermann Ritschl, Wien



Prinz Eugen von Savoyen (1663–1736) in der Schlacht bei Zenta (1697), um 1880/1882
Öl auf Leinwand, 47,5 x 105 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5581
Ing. Alexander E. Bogardy, Los Angeles und Wien. – 1963 Tausch mit Kunsthandlung Schebesta, Wien



Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa II, um 1880/1882
Öl auf Holz, 24 x 18 cm
Signiert rechts unten: A. Romako / Lissa
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 2198
Fideibonusbesitz. – 1921 Übernahme aus dem kaiserlichen Jagdschloss Neuberg/Steiermark



Kopf eines Fleischerhundes, um 1880/1882

Öl auf Holz, 66 x 52 cm

Signiert rechts unten: A. Romako

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4709

Sammlung Wilhelm Kuffner, Wien. – Camilla Kuffner, Wien. – 1953 Tausch mit Kunsthandlung Schebesta, Wien



Totentanz auf dem Schlachtfeld vor brennenden Ruinen, um 1882/1885

Öl auf Holz, 16,6 x 24 cm

Signiert rechts unten: A. Romako

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5033

1955 Ankauf Dorotheum, Wien



Frau im scharlachroten Kleid mit Zeitungsblatt und Ficus, 1884/1889

Öl auf Leinwand, 92,5 x 65,5 cm

Signiert, datiert und bezeichnet links unten: A. Romako [ligiert] / 1884 Paris 89

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4649

Privatbesitz, Paris. – Privatbesitz, Mitterndorf-Zauchen/Steiermark. – 1953 Ankauf Kunsthandel Alfred Frauendorfer/L'Art ancien, Zürich



Waldlichtung mit Disteln, Sommer 1885

Öl auf Holz, 44 x 29 cm

Signiert links unten: A. Romako

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3681

1939 Ankauf Felicitas Hamburger, Freudenthal (Schlesien)



Der Schriftsteller Hermann Rollett am Wasserfall, 1885

Öl auf Holz, 22 x 27 cm

Signiert und datiert rechts unten: A. Romako 1885; bezeichnet rückseitig: Hermann Rollett am Wasserfall beim Siegenfelder Weg nächst Baden. Nach der Natur gemalt von A. Romako am 16. Oct. 1885

Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4312

Hermann Rollett (?), Baden. – Sammlung Alexander F. – 1927 Dorotheum, Wien. – 1949 Ankauf Karl Hodacs, Wien



Die Weilburg bei Baden, 1885
Öl auf Holz, 13,2 x 18 cm
Signiert links unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4378
1950 Ankauf Architekt Anton Schmid, Wien



Die Meiereiwiese in der Vorderbrühl mit der Ruine Mödling, Sommer 1885
Öl auf Holz, 27 x 35 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 4826
Galerie Löscher, Wien. – Dr. Ludwig Herbert, Wien. – 1955 Ankauf Ing. Hans Lion, Wien



Mathilde Stern, geb. Porges, 1889
Öl auf Leinwand, 101 x 73 cm
Signiert rechts unten: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 3317
1935 Ankauf Dr. Oskar Reichel, Wien



Dame im roten Kleid, 1889
Öl auf Leinwand, 78 x 63 cm
Signiert rechts oben: A. Romako
Belvedere, Wien, Inv. Nr. 5966
Irma Götzl. – Ab 1939 Verwahrung in Österreichischer Galerie. – 1972 Ankauf Georg Frankl, Detroit

Glossar

Anlandung: Absetzen von an Bord eines Schiffes befindlichen Truppen.

Armstrong-Kanone: von der Firma Armstrong in Elswick, Newcastle in Großbritannien hergestellte Kanone.

Auf Kiel setzen: in einer Werft mit dem Bau eines Schiffes beginnen

Auszeichnungsantrag: Jeder Ordens- bzw. Ehrenzeichenverleihung geht ein entsprechender Antrag auf Gewährung einer Auszeichnung durch den jeweiligen Vorgesetzten voraus.

Aviso: leichtes und schnell laufendes Schiff für den Aufklärungs- und Verbindungsdienst.

Barbaresken: alte Bezeichnung für Seeräuber.

Batterie: Bezeichnung einer Einheit bei der Artillerie. Je nach Kaliber und Geschützgattung konnten Batterien zwischen zwei und acht Geschütze umfassen und unterstanden einem einheitlichen Kommando.

Batteriedeck: Als Batteriedeck wurde bei alten Kriegsschiffen jenes Deck bezeichnet, auf dem die Artillerie zur Aufstellung gelangte. Korvetten hatten kein Batteriedeck, Fregatten eines und Linienschiffe mindestens zwei.

Belegklampe: Vorrichtung an Deck zum Befestigen von Leinen.

Blockschiff: aus dem (aktiven) Dienst gestelltes Kriegsschiff, zur Verteidigung von Häfen meist mit entsprechender Artillerie bestückt.

Breitseite: Sämtliche auf einer Seite des Schiffes aufgestellten Kanonen feuern gleichzeitig.

Displacement: Wasserverdrängung eines Schiffes; wird angegeben, um die Größe eines Schiffes auszudrücken.

Erbländisches Küstengebiet: Mit diesem Begriff wurden jene Gebiete bezeichnet, in denen das Haus Österreich (Habsburg) den erblichen Fürsten stellte und die meist auch schon länger im Besitz der Dynastie waren.

Eskader: aus dem Französischen stammende Bezeichnung für ein Schiffsgeschwader.

Flaggenstab: die im Kommando eines Marineverbandes (Eskader) eingeteilten und mit dessen Führung betrauten Offiziere.

Fregatte: kleinster Kriegsschiffstyp, der noch in der Lage ist, selbstständig Operationen durchzuführen. Segelfregatten waren als Vollschiff getakelt. Im Vergleich zu den größeren und stärker bewaffneten Linienschiffstypen erreichten die Fregatten zwar kaum sehr viel höhere Geschwindigkeiten, sie erwiesen sich aber gerade bei schwerer See als tauglicher und waren vor allem bei leichtem Wind als schneller.

Geschützvormeister: Kommandant eines Geschützes und für dessen fachgerechte Bedienung verantwortlich

Glattrohrkanone: Kanone, die keine Langgeschosse, sondern lediglich Kugelmunition verschießen konnte.

Hilfsdampfer: meist angemietete und lediglich provisorisch armierte bzw. ausgerüstete Privatschiffe für Hilfsdienste.

Hochseeturmschiff: Kriegsschiff, auf dem die Artillerie nicht entlang der Breitseiten, sondern in einem drehbaren gepanzerten Turm aufgestellt war.

Holzschraubenfregatte: Holzfregatte mit Schraubenantrieb.

Kiellinie: Die Kriegsschiffe laufen direkt hintereinander.

Knoten: Geschwindigkeitsmaß zur See.

Korvette: Die Korvette entstand parallel zur Fregatte in der Mitte des 18. Jahrhunderts als kleines und vor allem schnelles Kriegsschiff mit geringem Tiefgang. Als Vollschiff getakelt verfügte sie im Unterschied zur Fregatte nicht über ein eigenes Batteriedeck. Die Kanonen waren auf dem Oberdeck aufgestellt. Aufgrund ihrer Geschwindigkeit und Wendigkeit wurde sie als Kurier- oder Aufklärungsschiff verwendet.

Kruppgeschütz: vom Rüstungskonzern Krupp hergestelltes Geschütz.

Linien Schiff: Dieser Schiffstyp war vom 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in Gebrauch. Die Bezeichnung entstand dadurch, dass diese Schiffe im Gefecht hintereinander in Kiellinie, der damals gängigen Schlachtordnung, segelten. Im Unterschied zur Fregatte hatte ein Linien Schiff mindestens zwei Batteriedecks.

Mélée (frz., „Getümmel“): eine besondere Situation bzw. Taktik während einer Seeschlacht, wobei die einheitliche Gefechtsordnung absichtlich oder unfreiwillig aufgegeben wird. Die taktischen Einheiten lösen sich auf und es kommt zum Einzelkampf Schiff gegen Schiff.

Militär-Maria-Theresien-Orden: durch Kaiserin Maria Theresia gestifteter Orden, mit dessen Verleihung neben persönlicher Tapferkeit vor allem initiatives militärisches Verhalten in der Schlacht oder im Verlauf eines Feldzuges ausgezeichnet wurde. Der dreiklassige Orden konnte ausschließlich an Offiziere verliehen werden.

Nassadisten: Nassaden waren flache, schmale und armierte Ruderboote, die aufgrund ihres geringen Tiefganges ganz speziell für den Einsatz auf Flüssen geeignet waren. Als Besatzung fungierten meist an Flussläufen lebende, also mit den Gegebenheiten vertraute Männer, die als „Nassadisten“ bezeichnet wurden. Donaunassaden wurden meist von ungarnstämmigen Besatzungen bedient.

Panzerschiff: in Kompositbauweise (Holzrumpf mit Panzerplatten) oder als Volleisenschiff gebautes gepanzertes Kriegsschiff.

Reede: Anker-/Liegeplatz vor einem Hafen, innerhalb der Hafennmolen oder vor der Mündung einer Wasserstraße

Scharfe Erkundung: Aufklärungsmission eines oder mehrerer Kriegsschiffe, die sich beim Kontakt mit dem Gegner nicht sofort zurückzuziehen hatten, sondern bei entsprechender Kampfkraft auch das Gefecht aufnehmen konnten.

Schwimmende Batterie: Die schwimmende Batterie entspricht einem Kriegsschiffstyp, der zur Unterstützung küstennaher, landgestützter Militäroperationen oder zur Verteidigung der eigenen Küsten verwendet wurde und vor allem hohe Feuerkraft entwickeln sollte. Für Seeschlachten im klassischen Sinn war die schwimmende Batterie nicht geeignet. Meist wurden alte, bereits ausgemusterte Schiffe oder schwimmende Pontons mit schwachem oder ganz ohne eigenen Antrieb herangezogen, auf denen dann die Artillerie platziert wurde. Zum Schutz der Artilleriebedienungen wurden in weiterer Folge auch Panzerungen vorgenommen.

Setzer: artilleristisches Gerät, mit dem Ladung und Geschoss in das Rohr eingeführt werden.

Sporn-Monitor: Unter „Monitor“, benannt nach einem im amerikanischen Bürgerkrieg erstmals eingesetzten modernen Kriegsschiff mit sehr niedrigem Tiefgang („USS Monitor“), versteht man einen vor allem für Flach- und Binnengewässer konzipierten Kriegsschiffstyp. Ein bei manchen Monitoren („Sporn-Monitor“) am Bug angebrachter langer Sporn sollte das Rammen und Versenken feindlicher Schiffe gewährleisten.

Stückpforte: Eine Stückpforte (auch Geschützpforte) ist eine verschließbare Öffnung in der Bordwand eines Kriegsschiffes, durch welche eine im Schiffsinnen aufgestellte Kanone hindurchfeuern kann. „Stück“ ist eine alte Bezeichnung für Geschütz.

Tschaik: Der Schiffstyp „Tschaik“ (slawisch für „Kiebitz“) war eine Weiterentwicklung der ungarischen Donaunassaden und für den Einsatz auf der Donau und ihren schiffbaren Nebenflüssen ganz besonders gut geeignet. Je nach Größe wurde in „Ganz-“, „Halb-“ oder „Viertel-Tschaiken“ unterschieden.

Wohnhulk: zu Einquartierungszwecken außer Dienst gestelltes und umgebautes Kriegsschiff ohne Maschinenanlage.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich
der Ausstellung

Anton Romako
Tegetthoff in der Seeschlacht bei Lissa

in der Reihe
Meisterwerke im Fokus

Belvedere Wien
29. April – 25. Juli 2010

Direktorin
Agnes Husslein-Arco

Kurator
Stephan Koja

Wissenschaftliche Assistenz
Dietrun Otten

Belvedere
Prinz Eugen-Straße 27
A-1030 Wien
www.belvedere.at

PUBLIKATION

Herausgegeben von Agnes Husslein-Arco
und Stephan Koja
Publikationsmanagement: Julia Heine
Lektorat: Dietrun Otten, Katharina Sacken
Grafische Gestaltung: Peter Baldinger
Bildbearbeitung: Pixelstorm, Wien
Gesamtherstellung: Holzhausen, Wien

ISBN 978-3-901508-79-0 (deutsche Ausgabe)
ISBN 978-3-901508-80-6 (englische Ausgabe)

© 2010 Belvedere, Wien
Alle Rechte vorbehalten.

Vertriebspartner
HIRMER Verlag GmbH, München
www.hirmerverlag.de

ISBN 978-3-7774-2761-4 (deutsche Verlagsausgabe)
ISBN 978-3-7774-2771-3 (englische Verlagsausgabe)

Partner der Ausstellungsserie:

DOROTHEUM
SEIT 1787

Abbildungsnachweis

Die Bildrechte liegen bei den in den Bildunterschriften
genannten Institutionen, außer bei folgenden Abbildungen:

Artothek – Bildagentur der Museen
S. 17, 18, 85

bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte
S. 22, 28, 29

Reproduktionen aus: Lamberto Vitali, *Il Risorgimento
nella fotografia*, Turin 1979
S. 48, 49

Falls trotz eingehender Recherche der Inhaber der
Urheberrechte einer Abbildung nicht ermittelt werden
konnte oder versehentlich der Bildnachweis nicht erbracht
wurde, bitten wir in diesen Fällen um Verständnis und
Kontaktaufnahme.

Umschlagabbildung: ANTON ROMAKO, *Tegetthoff in der
Seeschlacht bei Lissa I*, 1878–1880 (Detail),
Belvedere, Wien

Abb. S. 2: ANTON ROMAKO, *Tegetthoff in der Seeschlacht
bei Lissa I*, 1878–1880 (Detail), Belvedere, Wien

Abb. S. 4: Der Hafen von Pola um 1866
Heeresgeschichtliches Museum, Wien

Vorsatz: GUSTAV JÄGERMAYER
K.k. See Arsenal in Pola, 1867

Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien

Vorsatz hinten: GUSTAV JÄGERMAYER
Inneverer Hafen von Lissa, 1867

Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien