

tionen der älteren Kunstgeschichtsschreibung errichtet ist, das heißt vor allem den romantischen Vorstellungen vom Künstler und der Nation. Und bei alledem liefert Barrett eine brillante Schließung einer bisherigen Wissenslücke, die zur weiteren Beschäftigung mit Soutman einlädt.¹⁰

THOMAS FUSENIG

Essen

10 Der Rezensent fragt sich, ob die Haltung auf P. 9 dem „Ornatus Romanorum Imperatorum“ aus dem „Habitus Praecipuorum populorum“, Nürnberg 1577 folgt (Abraham de Bruyn, Imperii ac sacerdoti ornatus Omnium pene ... Habits de Divers nations); vgl. S. 92, Anm. 68 zu den Imagines gentes et armamentorium Heroicum.



Théophile Gautier; Über das Schöne in der Kunst; übers. und komment. von Wolfgang Drost und Ulrike Riechers mit einer Studie über Théophile Gautiers „aesthetica in nuce“ von Wolfgang Drost (Reihe Bild- und Kunstwissenschaften, 6); Siegen: Univ.-Verl. 2011; 92 S., Ill.; ISBN 978-3-936533-39-2

Obleich der schulbildende französische Dichter Théophile Gautier (1811–1872) auch zu den bedeutendsten Kunstkritikern seiner Epoche zählt, sind die Publikationen zu dieser seiner Aktivitäten bisher überschaubar. Ein solcher Zustand spiegelt sich auch in der Veröffentlichungs- und Rezeptionsgeschichte seines zentralen Aufsatzes „Über das Schöne in der Kunst“, der nun erstmalig von Wolfgang Drost und Ulrike Riechers ins Deutsche übertragen und kommentiert wurde. Die Übersetzung entstand damit zeitgleich zu der von Corinne Bayle und Olivier Schefer ebenfalls zum Gautier-Jahr 2011 besorgten Neuausgabe von dessen *L'Art moderne*, in deren Erstausgabe von 1856 der Autor noch zu Lebzeiten den zuvor 1847 als Zeitschriftenartikel in der *Revue des Deux Mondes* erschienenen Essay integrierte.

Einen besonderen Akzent erhält die vorliegende Ausgabe durch die begleitende Studie „Théophile Gautiers *aesthetica in nuce*“ des Gautier-Kenners Wolfgang Drost, welcher durch eine vergleichende Analyse den exemplarischen Stellenwert des Aufsatzes für die Ästhetik seines Autors umfassend erläutert (41–64). Denn die Überlegungen des Dichters beschränken sich keineswegs allein auf die bildenden Künste: Da er Letztere und die Literatur als gestalterisch weitgehend äquivalente Phänomene begreift, ist der Text mit literaturkritischen Passagen durchsetzt, die metaphorisch Probleme der bildenden Künste verdeutlichen sollen (26–27, 33–35).

Aufgrund einer ausgesprochenen „Abneigung gegen philosophische Traktate“ (Drost, 50, vgl. auch 39–40) kommt es im *Œuvre* Gautiers so selten zu einer grund-

sätzlichen Beschäftigung mit gestalterischen Idealen (Drost, 44), dass man lediglich das 1835 erschienene, programmatische, aber wenig systematische Vorwort des Romans *Mademoiselle de Maupin* hinsichtlich seiner ästhetischen Bedeutung mit der später entstandenen und ebenfalls nicht kategorisch durchstrukturierten Schrift vergleichen kann. Letzteres gilt als ein Manifest der *L'art pour l'art*-Bewegung (Drost, 81, Fußnote 152), die Gautier als „moderne Schule“ bezeichnet und zu der er sich noch 1847 bekennt (27, hier, wie im Folgenden, in der Übersetzung von Drost und Riechers): „Das Programm der modernen Schule [...] besteht in der Suche nach der Schönheit um ihrer selbst willen bei vollständiger Unparteilichkeit, einer vollkommenen Uneigennützigkeit, ohne um Beifall zu buhlen mit Anspielungen oder Tendenzen, die dem behandelten Thema fremd sind, und wir glauben, dass das mit Sicherheit die höchste und philosophischste Art ist, die Kunst anzugehen.“ Aufgrund dieser Selbsteinschätzung dürfte die Erklärung des Fourieristen Gabriel-Désiré Laverdant von 1844 von einer angeblichen Bekehrung Gautiers (paraphrasiert bei Drost, 44) als reine Propaganda gewertet und daher nicht überschätzt werden, obgleich sie belegt, wie zentral Gautiers Stellung innerhalb der *L'art pour l'art*-Bewegung war.

So umfassend die Tragweite der zitierten Selbstäußerung auch sein mag, sie entsteht ebenso wie das genannte Vorwort als Teil einer Gelegenheitsschrift. Anlass bot das Verfassen einer Rezension der *Betrachtungen und Bemerkungen eines Genfer Malers oder Versuch über das Schöne in den Künsten* des Schweizer Künstlers, Pädagogen und Schriftstellers Rodolphe Töpffer (1799–1846), die 1847 erstmalig in zwei Bänden in Paris erschienen, aber bereits zuvor, von 1830 bis 1843 in insgesamt zwölf Faszikeln in der Schweiz gedruckt worden waren (Drost, 41). In Umfang und intellektuellem Anspruch wuchs Gautiers Text allerdings über den Rahmen einer bloßen Besprechung hinaus und wurde beinahe zur eigenständigen ästhetischen Schrift. Ihr Autor trug dieser Tatsache auch dadurch Rechnung, dass er in der Buchausgabe den ursprünglichen Titel „Du Beau dans l'Art. Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, ouvrage posthume de M. Töpffer“ auf seinen ersten, allgemeinen Teil hin reduzierte und die Informationen des Nebentitels in eine Fußnote delegierte (Drost, 42).

Dennoch sind Würdigungen des Textes bislang äußerst rar: Lediglich eine einzige intensivere Deutung verortet Drost im Jahr 1989 bei Henry F. Majewski, dessen Charakterisierung als Parodie und Dekonstruktion er allerdings ablehnt (42). Er bewertet Töpffers Text eher als, wenn auch teilweise gehörig zu korrigierende, „Vorlage“, die Gautier als ein argumentatives Grundgerüst für eine relativ autonome Abhandlung nutzte.

Dies soll jedoch nicht über das polemische Potential der Auseinandersetzung hinwegtäuschen: Obgleich Töpffer keine Namen nennt, enthält ein Kapitel seiner Schrift eine explizite und verbal äußerst vehemente Verdammung der *L'art pour l'art*-Doktrin, die Gautiers Einspruch provozierte (Drost, 43): In seiner noch im selben Jahr wie Töpffers zweibändige Reaktion entstandenen Gegenrede bezichtigt er den Schweizer Autoren eines Missverständnisses: Die *L'art pour l'art*-Bewegung sei nicht, wie jener glaube, eine Beschränkung auf die „Form um der Form willen“ (26), sondern vielmehr eine völlige Entwertung des dargestellten Gegenstandes zugunsten ei-

ner potentiellen Anreicherung durch den Künstler: „Doch in dieser Doktrin [...] sind alle Gegenstände indifferent und haben ihre Bedeutung nur durch das Ideal, die Empfindung und den Stil, den jeder Künstler ihnen verleiht.“ (26). Form und Idee, so Gautier, seien interdependent: „Der große Irrtum [...] liegt in dem Glauben, die Form könne unabhängig von der Idee sein; die Form kann nicht ohne Idee entstehen, und die Idee nicht ohne Form.“ (27).

Entsprechend kontextorientiert verläuft denn auch Drosts Deutung von Gautiers Kunstauffassung: Er hebt den zivilisatorischen Aspekt hervor, den die Kunst entfalte (Drost, 49–50), und deren metaphysische Dimension als Hinwendung zum und als Erleben des Göttlichen im Sinne Platons, wie sie im Frankreich Gautiers insbesondere der systematische Eklektizismus Victor Cousins (1792–1867) vertreten hatte (44, 51 und 62). Neben Platon war auch die Autonomieästhetik Kants von Cousin rezipiert worden, die zudem bei Madame de Staël (eigentlich Anne-Louise Germaine Necker, 1766–1817) ihren Widerhall gefunden hatte (Drost, 43 und 51). Obgleich nicht bekannt ist, ob Gautier über direkte Kenntnisse Kants oder Cousins verfügte, hatte sich wenigstens Töpffer intensiv mit Augustin Théry (1796–1878) und über diesen mit den beiden Philosophen auseinandergesetzt (Drost, 51) und Kant auch durch die Vermittlung Alfred Michiels kennengelernt (Drost, 43). So war Gautier zumindest über Töpffer mit deren Gedankengut vertraut. In seiner Rezension erwähnt er sowohl Kant (25 und 32) als auch Cousin, als Platon-Kommentator (34–35), den er – über Töpffer, der seinerseits auf Théry fußt – zitiert (Nachweis 78, Fußnote 122).

Typisch für die fehlende Systematik Gautiers ist die von ihm postulierte, platonische Wirkung der Veredelung des Menschen durch die Künste, obgleich er eigentlich jede soziale Indienstnahme Letzterer ablehnt (Drost, 46–47): „Die Verse Homers, die Statuen des Phidias, die Gemälde Raffaels haben die Seele mehr erhoben als alle Traktate der Moralisten. Sie haben in Menschen, die es von sich aus nie geahnt hätten, eine Vorstellung vom Ideal geweckt, und dieses göttliche Element in einen bis dahin materialistischen Geist eingegeben.“ (28).

Besonders in der Auseinandersetzung mit Kant lässt sich Drosts Konstatierung der – zumindest eingeschränkten – Weiterführung von Gedanken Töpffers durch Gautier belegen – ohne dass Drost diese Passage in einem solchen Sinne verwenden würde (51–52). Gautier verurteilt Kants Vorstellung einer reinen Subjektivität des Schönen, das sich lediglich in einer Konformität zur „Gesetzmäßigkeit unseres Geistes“ äußere (25). Denn dieser „zügellose Idealismus“ birgt für ihn, zumindest potentiell, die Gefahr, die „materielle Welt“ zu unterdrücken (25). Ein von Geburt an Blinder, so argumentiert Gautier gegen Kant, verfügt über keine „Vorstellung“ von der „Schönheit einer Statue“, woraus er folgert: „Man muss also zugeben, dass die Vorstellung vom Schönen nicht so absolut subjektiv ist, wie Kant es behauptet, und dass sie nicht immer eine innere Überzeugung, sondern sehr oft eine Impression von der äußeren Welt ist.“ (32).

Auch die künstlerische Praxis folgt nicht zwangsweise einer sukzessiven Angleichung des Werkes an eine vorgefasste Idee, wie sie die idealistische Kunsttheorie formuliert und Gautier rezipiert hatte (12): „Eine große Anzahl von Malern und Bild-

hauern gewinnt aus der Außenwelt den Eindruck des Schönen und schreitet vom Materiellen zum Ideal: es sind also nicht Formen, die sie der Natur entnehmen, um ihre *a priori* Vorstellung vom Schönen zu gestalten; der Vorgang verläuft bei ihnen gerade umgekehrt: sie flößen den Urtypen, die sie beobachtet und gewählt haben, in ihrem Geist *a posteriori* den Hauch des Lebens ein. Statt dem Ideal eine Form zu geben, geben sie der Form ein Ideal.“ (30).

Entsprechend würdigt Drost eine „ästhetische Offenheit“ Gautiers und fügt hinzu, dass dieser eine „Umwidmung und Ausrichtung der Unendlichkeitssehnsucht der Romantiker auf die griechische Antike“ vorgenommen habe (62). Letztere beschreibt dabei einen vermeintlichen Idealzustand der Autonomie des Kunstschaffens und -betrachtens. Doch Gautier war sich der unüberbrückbaren Ferne jener Epoche bewusst: Der historische Wandel der Gesellschaften und deren unterschiedliche Rahmenbedingungen führten für ihn notwendigerweise zu Unterschieden in den Künsten (29–30).

Folglich verurteilte Gautier die Anwendung einer von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) abgeleiteten Ästhetik auf seine Gegenwart: „Doch reich, geschmückt und komplex sind wesentliche Bestandteile des Schönen, und wenn die Formel recht genau auf die antike Kunst zutrifft, mit der sich Winckelmann allzu ausschließlich befasste, so gilt sie nicht für die moderne Malerei und Dichtung und vor allem nicht für die Musik, von der viele Meisterwerke kompliziert und voller Pracht sind.“ (33) Auch Winckelmanns Ideal der antiken Monochromie war nicht das Gautiers, der sogar aus der Bemalung und Vergoldung der antiken Architektur und Skulptur das Argument ableitete, auch für die Griechen sei die Farbe von zentraler Bedeutung gewesen (21, vgl. auch den Kommentar S. 71, Fußnote 62). Dies dürfte Drosts positive Bewertung der Nähe Gautiers zu Winckelmanns Positionen (45 und 62) zumindest teilweise relativieren. Es ist zudem festzuhalten, dass die literarische Gestaltung des Textes bisweilen alle Ansprüche einer systematischen Ästhetik zu unterlaufen scheint: In seiner Lust am Fabulieren, etwa über Tusche, Pinsel und Papier (14–16), Begegnungen mit Eseln (16–17), Töpfers Alterswahrnehmung (37) oder die zwei Zypressen der Alhambra, die ihm zum *memento mori* werden (37–39), schafft Gautier selbst einen literarischen Zwitter, der – trotz aller erklärten Unterschiede – genau das einlöst, was er Töpffer vorwirft, „zu ernsthaft für ein Phantasiestück“ zu sein und „zu frivol für eine ernsthafte Abhandlung“ (36). Doch gerade dies gäbe, so Gautier über das eigene Tun, „eine bessere Vorstellung vom Schönen als nüchternes Argumentieren“ (39). Damit drückt er bereits in seiner Textgestalt den fehlenden Glauben an den Sinn einer systematischen, normativen Ästhetik aus.

Mit ihrer kritischen Edition und Übersetzung, die durch eine sorgfältige Bibliografie (87–89) und durch einen Sach- und Namensindex (90–92) vervollständigt werden, haben Drost und Riechers dem deutschen Sprachraum einen Text erschlossen, der nicht nur durch den Rang seines Autors und den Stellenwert innerhalb von dessen Werk bedeutsam ist, sondern der als Dokument der Kant-Rezeption zeigt, auf welchen Wegen dessen Philosophie in die *L'art pour l'art*-Bewegung gelangte und

welche spezifische Aufnahme sie hier gefunden hat. In seiner Betonung der Rolle Töpfers als Bindeglied zwischen Ästhetik und literarisch-kritischer Praxis bietet Drost darüber hinaus ein gehaltvolles Plädoyer für eine intensivere Beschäftigung mit dem Schweizer Pädagogen und dessen Rolle im interdisziplinären deutsch-französischen Kulturtransfer.

TOBIAS KÄMPF

Ruhr-Universität, Bochum



Barbara Klemm. Fotografien 1968–2013; mit Textbeiträgen von Durs Grünbein und Hans-Michael Koetzle; Ausst.-Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin (16. November 2013 bis 9. März 2014); 4. Aufl. Wädenswil/Zürich: Nimbus Verlag 2014, 377 S., div. S/W-Abb.; Hardcover; ISBN 978-3-907142-93-6; € 48

I. Barbara Klemm zählt zu Fotografen, die sich aus unterschiedlicher Blickrichtung oft auf Malerei, Plastik und Architektur beziehen und gleichzeitig eine eigene politisch-soziale Ikonografie entwickeln. 2010 lieferte sie einen Beitrag zu dem Gedenk-Symposium für den 2006 verstorbenen Historiker Reinhart Koselleck, das ertragreich die Aufgabe argumentierender Bilder in der Geschichtsschreibung beschrieb.¹ Neben weiter ausgreifenden Referaten zum Bild in der Historie der Historie oder bedenklicher Selbstentwicklung authentischer Bildquellen, ideologisch-demagogischer Strategien in Diktaturen, wie sie Gerhard Paul zuletzt vorlegte,² galt das Interesse von Gelehrten vor allem der Geschichts-, Kunstgeschichts- und Literaturwissenschaft, der Soziologie bewussterer Beachtung von Bildanalyse, Bildgeschichte und Bildkritik in den Argumentationsebenen ihrer Fächer. Statt bloßer Epiphänomene für das stehende Textargument seien Bilder als Aktiva in Politik und Geschichtskultur, als eigene Anreger kognitiver Prozesse, seien bildliche Formierungen historischen Denkens zu fördern und zu erkennen.

Argumentierende Bilder zum zeitgeschichtlich analytischen Text erstrebten Barbara Klemms Beiträge zu der renommierten Wochenendbeilage *Bilder und Zeiten* der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* seit 1969, zeitkritische Motive ihre eigenen Bildbände seit 1986. Wichtigste Ereignisse der Geschichte des 20. Jahrhunderts und ihres Lebens seien der Berliner Mauerfall und die deutsche Vereinigung 1989/90 gewesen. Entsprechend breiten Raum widmet sie im ersten Abschnitt der *Retrospektive 2014* den Ereignissen dieser Jahre, ihren politischen Vorläufern, nach Rückblicken zur kri-

1 Barbara Klemm, „Der Anteil der Fotografin“, in: Hubert Locher (Hrsg.), *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Transformationen des Visuellen 1), Berlin 2013, S. 190–209.

2 Gerhard Paul, *Bilder-Macht*, Göttingen 2013.