

Martin Schieder

Vérité historique oder école des moers?

Kritische Anmerkungen zu Peter Johannes Schneemann: Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789, Berlin, Akademie Verlag, 1994; 251 S., 59 Abb., 124,- DM

»Le pauvre Salon que nous avons eu cette année! Presqu'aucun morceau d'histoire.«¹

Der maßgeblich von André Félibien zum Dogma erhobene Status der Historienmalerei als die vornehmste und angesehenste Gattung entsprach seit der Régence nicht mehr der Wirklichkeit. Staat und Kirche zogen sich als ihre wichtigsten Auftraggeber immer mehr zurück. Gleichzeitig stieg die Zahl der privaten Sammlungen rapide an, und die Kunsthändler machten glänzende Geschäfte – mit Porträts, Landschafts- und Genrebildern. Großformatige Historiengemälde ließen sich schwer in die sensibel aufeinander abgestimmten Innendekorationen integrieren. So wie Diderot beklagte und beschrieb seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einige prominente Kunstkritiker und einflußreiche Kreise an der Akademie die Krise und die schwindende Bedeutung der nationalen Historienmalerei in der Öffentlichkeit. Sie versuchten, dem sinkenden Ansehen des *grand goût* und der Aushöhlung der Gattungshierarchie entgegenzuwirken.

Bei den theoretischen Ansätzen zur Reformierung der Historienmalerei und deren künstlerischer Verwirklichung setzt die Arbeit von Peter Johannes Schneemann an. Er distanziert sich von einer politisch und sozialhistorisch orientierten Forschung, da sie in die Historienmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte gleichsam als »Axiom [...] das revolutionäre Ideal der Freiheit rückwirkend [...] projiziert« habe bzw. in der Nachfolge von Robert Rosenblum von »der Ideologie einer gesellschaftlichen Wirkung« ausgehe. Ebenso verwirft er die »naive ikonographische Vorgehensweise« einiger jüngerer Arbeiten (S. 11). Schneemann beansprucht für sich, mittels eines »historiographischen Modells« ästhetische Aspekte wieder stärker in den Vordergrund zu stellen und anhand einer – vage erläuterten – »»medienhistorischen« Fragestellung« die Reformkonzepte für die Historienmalerei mit den künstlerischen Umsetzungsversuchen zu konfrontieren. Er unterscheidet zwei »Modelle« des Historienbildes: zum einen wird es als »Geschichtsunterricht« beschrieben, das durch eine »radikale Orientierung am literarischen Text« (S. 17) gekennzeichnet sei. Zum anderen stellt er das *grand genre* als »Bühne« vor (S. 95).

Das erste Modell entwickelt Schneemann aus der Diskussion über die Themenwahl, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzte. Insbesondere der Comte de Caylus und La Font de Saint-Yenne sahen in den *sujets abattus*, den ständig wiederholten Themen, einen wichtigen Grund für die Degeneration der Historienmalerei. Während Caylus die Mythologie noch immer für eine geeignete Bildvorlage hielt, distanzierte sich La Font grundsätzlich von einer an Modetendenzen orientierten Malerei mit nichtssagenden, dekorativen allegorischen und mythologischen Sujets. Statt dessen forderte er eine aufgeklärte und dem gesellschaftlichen Nutzen verpflichtete Historienmalerei, die in der Darstellung tugendhafter Beispiele (*exempla virtutis*) als *école des moers* einen pädagogischen Auftrag erfüllen solle. Auch an der

Akademie wurden neue Ansätze zu einer pädagogischen Instrumentalisierung der Historienmalerei entwickelt. So sah ein von Bernard Lépicié konzipierter Unterrichtsplan eine Universalgeschichte in Form eines Zyklus von Zeichnungen vor (kein Gemäldezyklus, wie Schneemann vermutet). Noch stärker an historiographischen und wissenschaftlichen Maßstäben war die *Histoire universelle* von Michel-François Dandré-Bardon angelegt, die eine konsequente »visuelle Vermittlung textlicher Zusammenhänge« (S. 33) anstrebte.

Doch die Darstellung neuer, weitgehend unbekannter Themen brachte es mit sich, daß die Sujets nur von den wenigsten Betrachtern verstanden werden konnten. Somit kam den offiziellen Salonführern (*livrets*) eine wachsende Bedeutung zu. Zugleich entwickelte sich eine lebhafte Diskussion, ob es nicht Bildinschriften oder kleiner Tafeln mit den nötigen Erklärungen bedurfte. Hier orientierte man sich bewußt an einer Methode der Stichkunst, bei der die Illustrationen von einem erläuternden Text begleitet wurden. Dieser Kombination von Text und Bild in der Graphik, insbesondere in den Illustrationen zu Universalgeschichten wie den *Traits de l'histoire universelle* von Jean Le Maire (1760), mißt Schneemann zu Recht eine wesentliche Bedeutung für die Historienmalerei zu. Denn in ihnen offenbarte sich die »visuelle Umsetzung der Universalgeschichte Bossuets«, wobei die drucktechnische Reproduzierbarkeit im besonderen Maße zur gesellschaftlichen Verbreitung des Bildes als pädagogisches Instrument beitrug. Nach Schneemann ist darüber hinaus eine ikonographische Annäherung zwischen den Illustrationen in den Historienbüchern und der Historienmalerei zu beobachten. So wurden bereits vor der Jahrhundertmitte in den Werken von Charles Rollin mit dem *Tod des Sokrates* und dem *Kampf der Horatier* Szenen illustriert, die in der Malerei der 1770/80er Jahre en vogue waren. Der Hinweis Schneemanns auf das Horazsche Prinzip *ut pictura poesis* erscheint daher überzeugend. Doch dieser Grundsatz der klassizistischen Kunstästhetik wurde im 18. Jahrhundert nicht nur »neu problematisiert« (S. 35), sondern die kunstästhetische Kongruenz von Wort und Bild wurde immer stärker in Frage gestellt. An die Stelle des Horazschen Prinzips trat der Autonomieanspruch des Kunstwerkes; das Bild wirkte nicht mehr belehrend, denn es wurde wirkungsästhetisch *entrheterisiert*.

Der erste bedeutende Versuch von staatlicher Seite, die traditionelle Verherrlichung der Monarchie mit den neuen Ansprüchen einer moralisch und gesellschaftlich relevanten Historienmalerei zu verknüpfen, scheiterte: In dem von Cochin unmittelbar nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges (1764) konzipierten Bildprogramm für das Château de Choisy wurde auf jede militärische Verherrlichung des Monarchen verzichtet; statt dessen sollte durch die Darstellung von tugendhaften Taten römischer Herrscher auf die pazifistischen und sozialen Verdienste Ludwigs XV. Bezug genommen werden. Doch die Kombination von traditioneller Herrscherapotheose und einem an eine aufgeklärte Öffentlichkeit gerichteten Tugendmodell stellte die Eindeutigkeit des Helden und somit auch die Glorifizierung des herrschenden Monarchen in Frage; 1765 wurde der – von der Kunstkritik positiv aufgenommene – Zyklus wieder entfernt.

Eine Alternative zur römischen Antike bot die Nationalgeschichte, die im Zuge der historiographischen Erforschungen und der Wiederentdeckung des Mittelalters in doppelter Hinsicht als identifikationsstiftendes Vorbild für den Betrachter dienen konnte: ließen sich in deren Darstellung sowohl moralische Tugenden als auch national-patriotisches Heldentum miteinander verknüpfen. Es bleibt anzumer-

ken, daß die Entdeckung der nationalen Ikonographie bereits im ersten Jahrhundertdrittel einsetzte: In der von Schneemann vernachlässigten sakralen Historienmalerei ist eine bewußte ikonographische Gallikanisierung und stilistische Historisierung zu beobachten.² Dies gilt insbesondere für die Ikonographie von Heiligen, die sowohl mit der Geschichte der Monarchie in Verbindung standen als auch historische Protagonisten der gallikanischen Kirche waren. Es sei hier an den 1769-73 – also bereits zwei Jahre vor d'Angivillers *travaux d'encouragement* und der neuen nationalen Kulturpolitik – entstandenen Zyklus *La vie de Saint Louis* in der Pariser Chapelle de l'École militaire erinnert.

Bedauerlicherweise legt Schneemann bei den Ausführungen zu seinem »historiographischen Modell« den Schwerpunkt auf das klassizistische Geschichtsverständnis einer *Historia magistra vitae* in der Tradition von Bossuet. Zu kurz wird die Formierung einer methodisch-rationalen, auf Quellenkritik und revelatorische Erkenntnisverfahren gestützten Geschichtswissenschaft erwähnt.³ Doch gerade dieser Wandel mußte enorme Folgen für die Konzeption und das Verständnis einer modernen Historienmalerei haben. Einerseits machte erst er eine konsequente Visualisierung der Geschichte möglich. Andererseits konnte ein Historienbild, das immer mehr nach seiner historischen Authentizität (*vérité historique*) anstatt nach seiner wirkungsästhetischen Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*) beurteilt wurde, nur noch bedingt moralisch-pädagogischen Ansprüchen entsprechen. So bewirkten etwa die Konzeption und Bewertung der religiösen Malerei nach Kriterien einer säkularisierten Religionsgeschichte ihrerseits die Säkularisierung der religiösen Malerei und somit die Aufgabe ihrer sakralen Funktion, ihrer *vérité morale*.

Die Historienmalerei mußte sich nicht nur um neue Themen, eine historische Authentizität und eine moralische Wirkungskraft bemühen, sondern auch eine neue Bildsprache und Kompositionsform suchen. Diese fand sie im zeitgenössischen Theater. In seinem zweiten »Modell« zeigt Schneemann den engen Bezug zwischen der Bühnenkunst und der Historienmalerei, die er als eine »dramatische Bildkonzeption« (S. 110) begreift. Ausgangspunkt seiner Untersuchung sind Bilder, welche grausame und gewaltsame Themen (*sujets noirs*) darstellen. Wie in Berthélémys *Manilus Torquatus condamnant à la mort son fils* (1785) zeigen sie weniger die klassischen Tugendideale oder eine historische Handlung als den Gewissenskonflikt zwischen gesellschaftlicher Verantwortung und menschlich-individuellem Gefühl, einer »seelischen Haltung« (S. 103), in den der Held – etwa zwischen seiner Pflicht als Staatsdiener und seiner Rolle als Familienvater – gerät. Schneemann beschreibt in überzeugender Weise die enge wirkungsästhetische Wechselbeziehung, die bezüglich Figurenauffassung und Komposition zwischen den modernen Entwicklungen in Schauspielkunst bzw. Dramentheorie und der Historienmalerei bestand. In beiden Bereichen ist eine Reduktion der Handlung zu beobachten: der Protagonist tritt aus dem narrativen Kontext und nimmt eine Haltung ein, die durch seine gesellschaftliche Rolle bestimmt ist. Diese Haltung drückt sich in einer differenzierten Affektdarstellung und der statuarisch fixierten Gestik aus: das Bild wird zur Bühne, zum szenischen Gemälde. An die Stelle des *coup de théâtre* tritt ein *tableau*. Wichtig ist hier Schneemanns Hinweis, daß die reliefartigen Kompositionen der Historienbilder der 1780er Jahre nicht so sehr im Zusammenhang mit der Antikenrezeption, sondern mit der zeitgenössischen Dramentheorie gesehen werden müssen. Eine Mittlerrolle

spielte auch hier offensichtlich die Graphik, wobei Schneemann Moreaus graphischer Illustrierung der Voltaireschen Dramen und Gravelots Illustrationen zum Roman *Bélisaire* von Jean-François Marmontel (1767) einen besonderen Einfluß beimißt. Die Veröffentlichung dieses Romans führte nicht nur zu zahlreichen Darstellungen der Figur des Belisarius im letzten Jahrhundertdrittel, sondern die Illustrationen hatten auch unmittelbare Auswirkungen auf die Konzeption vieler Historienbilder: wie in Vincents (1777) und Davids (1781) *Bélisaire* ist das Bild nun »weniger vom Handlungsablauf« als von »gegeneinandergestellten Haltungen« bestimmt (S. 113). Vor allem David hatte sich an Gravelot orientiert. Diese neuen, dem Ideal der gesellschaftlichen Nützlichkeit verpflichteten Vorstellungen von Figurenauffassung und Heldenkonzeption waren von entscheidender wirkungsästhetischer Relevanz: sie ermöglichten es dem Betrachter, »die Lebenswelt der Bühne auf seinen Erfahrungsbereich zu übertragen« (S. 159). Wie bei Greuze konnte dies zu einer extremen Annäherung zwischen Historien- und Genrebild führen. Am Ende dieser Entwicklung des »Historienbildes als Bühne« steht Davids *Mort de Socrate* (1787), da es sich zum einen um ein privates Auftragsbild handelt. Zum anderen wurde nach Schneemann hier nicht mehr ein eindeutiges *exemplum virtutis* gezeigt, sondern mittels der Figur des sich abwendenden Plato die Tugendhaftigkeit von Sokrates wenn nicht in Frage gestellt, so doch zumindest reflektiert.

Das Verdienst von Schneemann liegt in dem Nachweis, daß die Bemühungen um die Wiederaufwertung der Historienmalerei und die wirkungsästhetischen Entwicklungen in der Graphik und der Dramentheorie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eng aufeinander bezogen waren. Allerdings sind einige Fragestellungen und Ergebnisse Schneemanns nicht ganz so neu. Wesentliche Beobachtungen im Hinblick auf die Diskussion über die Themenwahl sind bereits in den Schriften von Thomas Kirchner und Stefan Germer gemacht worden, die Schneemann nicht berücksichtigt hat.⁴ Unverständlich ist es, weshalb er im Zusammenhang der Debatte über die tendenzielle Auflösung der Gattungshierarchie und im Kontext der engen Verknüpfung von Theater und Malerei in der Kunstästhetik Diderots nicht auf die Arbeit von Hubertus Kohle zurückgegriffen hat.⁵ Statt dessen distanziert er sich – wenig überzeugend – von den Untersuchungen Thomas E. Crows⁶ und Kirchners⁷, obgleich gerade Kirchners Arbeit in vielen Bereichen die eigene berührt. Angesichts der offensichtlichen Vorbehalte des Autors gegenüber einer politischen und sozialhistorischen Interpretation der Historienmalerei befremdet seine undifferenzierte Verwendung von Begriffen wie »Generationskonflikt« (S. 98), »Klassenkonflikt« (S. 161) oder »bürgerliche Gesellschaft« (S. 23), zumal sie den Ergebnissen der historischen Forschung über das ausgehende Ancien régime nicht standhält. Besonders problematisch ist Schneemanns Vorstellung von einer »Verbürgerlichung der Historienmalerei«, die er unter anderem vom sogenannten bürgerlichen Trauerspiel ableitet – nicht nur Werner Wolf hat die an Georg Lukács und Arnold Hauser anknüpfende »Bürgerlichkeitsthese« angefochten und aufgezeigt, daß die französische *sensibilité* in ihrer anti-absolutistischen Haltung sowohl Teile des Bürgertums als auch des Adels ansprach.⁸ Ebenso übersieht Schneemann, daß »Geschichte als Vorbild« von den verschiedenen sozialen Gruppen – Kirche, Staat, gebildeter und vermöglicher Oberschicht – keineswegs gleichermaßen verstanden und künstlerisch instrumentalisiert worden ist. Die Frage nach der »gesellschaftlichen Relevanz« von Kunst (S. 13 und S. 108) läßt sich nicht beantworten, wenn nicht klar ist, welche ge-

sellschaftlichen Verhältnisse überhaupt gemeint sind. So drängt sich am Ende dieser wenig vorbildlichen Darstellung der Verdacht auf, daß Schneemann selbst dem Axiom einer vorrevolutionären Kunst erlegen ist.

Anmerkungen

- 1 *Diderot*, *Salons*, hrsg. von Jean Seznec und Jean Adhémar, Bd. IV (Salon 1769), Oxford 1967, S. 65.
- 2 Vgl. *Pupil*, François, *Le style troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985.
- 3 Vgl. Seifert, Arno, Von der heiligen zur philosophischen Geschichte. Die Rationalisierung der universalhistorischen Erkenntnis im Zeitalter der Aufklärung, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 68 (1986), S. 81-117.
- 4 *Kirchner*, Thomas, Neue Themen – neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren, in: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Mainz 1990, S. 107-19; *Germer*, Stefan, *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim 1988.
- 5 *Kohle*, Hubertus, *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff*, Hildesheim u.a. 1989.
- 6 *Crow*, Thomas E., *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, Paris u.a. 1985.
- 7 *Kirchner*, Thomas, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Mainz 1991.
- 8 *Wolf*, Werner, *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im französischen Drama des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 1984.