

Uwe Fleckner

Die utopische Gattung. Stefan Germers Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts

»C'est à la décoration des églises, des palais publics, des temples de la justice, que l'art doit se consacrer; c'est là son véritable, son unique but.«

(zit. nach Henri Delaborde: Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine, Paris 1870; S. 373)

Jean-Auguste-Dominique Ingres begegnet mit diesen Worten der historischen Situation einer Kunst, der, da sie unter den Anforderungen des Kunstmarkts entsteht, die persönliche Absprache zwischen Künstler und Auftraggeber, die freie Wahl des *sujets* genommen ist. Wandmalerei als übergreifendes Dekorationsprogramm – ursprünglich eine Form höfischer Repräsentation – ist an die Öffentlichkeit der bürgerlichen Gesellschaft gerichtet und damit scheinbar den privaten Interessen entzogen; sie wird verstanden als diejenige Gattung der Malerei, die den Vermittlungsformen der Kunst im 19. Jahrhundert – Kunstmarkt, Salon und Kunstkritik – prinzipiell entzogen sei und damit als Ort freier künstlerischer Verwirklichung und als Möglichkeit der *réunion* der Kunstgattungen (Quatremère de Quincy) erscheint: Wandmalerei wird damit zu einer – mit den Worten Germers – »utopischen Gattung« (Stefan Germer: Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes; Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms 1988; S. 97).

Stefan Germer untersucht am Beispiel einiger Dekorationsprogramme aus dem Frankreich des 19. Jahrhunderts Werke der Historienmalerei, denen gemeinsam ein Blick auf die Geschichte ist, der nicht das historische Ereignis illustriert, sondern dem Betrachter das Modell vor Augen stellt, das sich der Künstler vom Wesen der Geschichte entworfen hat. Die Einsicht in die Geschichtlichkeit der Malerei und die Autonomisierung der künstlerischen Formensprache lassen sich am Beispiel der Wandmalerei, die ihre monumentalen Dekorationen dem Kunstmarkt nicht unmittelbar hat unterwerfen müssen, vorzüglich nachweisen:

»Gesellschaftliche Isolierung und dekorative Aufgabe ermöglichen und erfordern die Reflexion auf die Möglichkeiten des Mediums und erlauben dabei, die Aporie, in die die Historienmalerei durch eine zunehmende Historisierung geraten war, in produktiver Weise zu überwinden. Nicht als Darstellung, sondern als Reflexion von Geschichte wird sich Malerei fortan zu verstehen haben.« (S. 9)

Malerei als das eigene Medium reflektierende Kunst kann nunmehr die Frage nach der *modernité*, nach der angemessenen Formensprache der Kunst in der modernen Gesellschaft beantworten: ist die Reflexion auf die Geschichte auch der Kunst selbst Gegenstand der Malerei, so kann ihre Formensprache sich von allen außerkünstlerischen Vorgaben lösen. Grundsätzliche Erkenntnisse über Geschichte und Aufgabe der Gattung Historienmalerei aus dem Bereich repräsentativer Wandgestaltung zu gewinnen, stellt sich mithin als ein Forschungsansatz dar, der glücklicher nicht hätte gewählt werden können. Germer stellt sich mit seinen Studien in die Forschungstradition der Frage nach den veränderten gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Bedingungen der Historienmalerei im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, als deren Inkunabel Edgar Winds Aufsatz zur ›Revolution of History Painting‹ (Journal of the Warburg Institute, Vol. 2/1938-1939) anzusehen ist, und die zuletzt mit der Ausstellung ›Triumph und Tod des Helden‹ in Köln, Zürich und Lyon dem interessierten Publikum vor Augen geführt worden ist.

In einer Reihe von öffentlichen Dekorationsprogrammen haben Ingres, Chasériau, Chenavard und Puvis de Chavannes ihrem Nachdenken über Geschichte künstlerische Gestalt verliehen; ihnen ist in den Studien Germers jeweils ein monographischer Abschnitt gewidmet worden.

Für den großen Saal im Schloß zu Dampierre, der die Antiken- und Münzsammlung des Duc de Luynes bergen sollte, entwirft Ingres in einem Wandbild seine Vorstellung vom *l'âge d'or*; 1849 bricht Ingres die Arbeit an den Dekorationen, in die sich der Maler mit dem Architekten Duban und dem Bildhauer Simart teilte, ab: ›Das eiserne Zeitalter‹, das die zyklische Geschichtsauffassung des Künstlers vervollständigen sollte, ist über erste Entwürfe nicht hinausgekommen. Germer untersucht den langen Entwurfsprozeß, mit dem Ingres sich von den literarischen Quellen seines *sujets* löst: der Lektüre der *anciens poètes* folgt eine Zusammenstellung geeigneter Bildthemen in den *cahiers* des Künstlers; eine große Anzahl vorbereitender Skizzen entwirft – zum Teil von Vorbildern der Kunstgeschichte angeregt – einzelne Figuren und Figurengruppen; in verschiedenen Gesamtstudien wird eine Klärung der Komposition, die Ausgestaltung des Figurenfrieses, eine Ornamentalisierung von Figur und Bewegungsmotiv auf der Fläche unternommen. Damit ist der Prozeß fortschreitender Autonomisierung erfaßt, der – vom literarischen Vorwurf ausgehend – ein Bildgefüge entwickelt, das von ikonographischen Verweisen mehr und mehr unabhängig geworden ist. Da es angesichts des autonomen Kunstwerks nicht

länger gilt, Motive antiker Dichtung zu identifizieren, ist das Kunstwerk nunmehr auf das ästhetische Verständnis seines Betrachters angewiesen.

Mit einer schärferen begrifflichen Fassung einzelner Phänomene der Kunstautonomie könnte Germer – nicht nur im Kapitel über Ingres – die Bedeutung unterschiedlicher Formen künstlerischer Autonomie im Werk des einzelnen Künstlers sowie der vielfältigen Ansätze zur Kunstautonomie im 19. Jahrhundert überhaupt für seine Argumentation überzeugender nutzen: die Emanzipation des Historienbildes von der literarischen oder historiographischen Quelle, die Unabhängigkeit künstlerischer Produktion von außerkünstlerischen Vorgaben, von kultischer oder gesellschaftlicher Verpflichtung (›äußere‹ Kunstautonomie), der sich herausbildende Eigenwert künstlerischer Gestaltungsmittel als schöne Form, Linie oder Farbe, der beginnt, die Kunst von ihrer einseitigen Verpflichtung auf Naturwiedergabe und bloß abbildende Funktion zu befreien (›innere‹ Kunstautonomie) sind Phänomene künstlerischer Autonomie, deren hohe Bedeutung für die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts erkannt und im Argumentationsgang dargestellt worden ist, die der Leser aber stets unter dem einen Begriff der Autonomie der Kunst rubriziert findet.

Anders als ›Das Goldene Zeitalter‹ im Schloß zu Dampierre nehmen Théodore Chassériau 1844 bis 1848 entstandene Wandbilder für die Cour des Comptes (Palais d'Orsay, Paris) ihren Ausgang nicht vom literarischen Vorwurf. In freier Themenwahl erhebt Chassériau das Unliterarische und Unhistorische zum Gegenstand seiner Kunst: *sujets* aus dem Themenkreis von Krieg und Frieden und aus dem Bereich staatlicher Verwaltung werden aus allegorischen Figuren und szenischen Gruppen zusammengestellt. Das unverbundene, nicht durch einheitsstiftende Handlungsmomente hypotaktisch gegliederte Nebeneinander genrehafter Einzelhandlungen wird von Chassériau in einem farblich kontrastierenden Figurenrelief zu kompositorischer Einheit zusammengefügt. Auch ohne das historische Ereignis, die heldenhafte Tat zu gestalten, erhebt das – heute größtenteils zerstörte – Dekorationsprogramm Chassériau Anspruch auf allgemeine Geltung. Als autonomes Kunstwerk aber soll es diese Geltung ohne Rückgriff auf eine durch Literatur oder Geschichtsschreibung sanktionierte Vorgabe stiften; seine Aussage hat keine außerkünstlerische Existenz: die moderne Mythologie überzeitlicher Genreszenen bedarf daher der interpretatorischen Anteilnahme des Betrachters, dem das Gesamtprogramm der Cour des Comptes damit zum Sinnbild menschlicher Existenz überhaupt (Théophile Gautier) oder zur Idee staatlicher Ordnung und Macht (Pierre Malitourne) werden kann. Théodore Chassériau Wandbilder sind der Historienmalerei insofern zuzurechnen, als sie dem Betrachter ihr Modell malerischer Reflexion auf Geschichte vor Augen stellen: hier – wie auch im Werk seines Lehrers Ingres – äußert sich das Nachdenken über Geschichte als Negation des Geschichtlichen überhaupt: Geschichte wird aufgehoben in der ästhetischen Repräsentation »jener Zustände, die gleichbleibend und unberührt vom historischen Wandel existieren« (S. 258).

Seit den frühen 1880er Jahren arbeitet Paul Chenavard an seinen Entwürfen zu Wandbildern für den Treppenaufgang des Palais des Arts in Lyon. Dort sollten die Kartons ausgestellt werden, mit denen der Künstler einige Jahrzehnte zuvor das Pariser Panthéon ausstatten wollte. Im nostalgischen Rückblick wird das Konzept der Lyoner Wandbilder bestimmt durch die Auffassung der frühen, von den politischen Hoffnungen der Revolution von 1848 getragenen Panthéonsentwürfe. Das Fortschreiten des geschichtlichen Verlaufs soll im Wesentlichen durch die Versammlung

historisch prägender Persönlichkeiten einer Epoche bildkünstlerisch vor Augen geführt werden: »Le Passé« – als Prozession von Herrschern dargestellt, die seit der Antike der Stadt Lyon besonders verbunden waren –, »Le Présent« – eine Versammlung von Dichtern und Wissenschaftlern der Neuzeit, denen Kriegsszenen und das Streben nach Reichtum gegenübergestellt werden – und »l’Avenir« – eine Synthese allegorischer, mythologischer und historischer Figuren aller Zeiten und Völker – entwerfen so ein Bild von Geschichte, dem die historische Persönlichkeit nicht als handelnde im geschichtlichen Ereignis, sondern als Verkörperung einer vom Helden unabhängig bestehenden historischen Tendenz gilt. Chenavards verschollene, nur in der Photographie überlieferten Entwürfe sind gedanklich von der zeitgenössischen französischen Geschichtsphilosophie und damit letztlich von Vico und Hegel bestimmt. Dem Künstler ist die Einsicht in das Ende der Kunst ihrer höchsten Bestimmung nach schmerzlich bewußt: »L’art moderne est-il donc autre chose qu’un jeu de la mémoire?« (zit. nach S. 371)

Chenavards Bild der Zukunft kündigt die Verfügbarkeit aller historischen Traditionen als ikonographische Quelle einer neuen, sozial bestimmten Kunst an – eine Hoffnung, auf die auch Gautier 1848 die Kunst einer republikanischen Gesellschaft glaubt gründen zu können. Chenavards *art philosophique* wird von Germer als Versuch aufgefaßt, die Kunst zum Ort geschichtsphilosophischer Reflexion und somit zum Mittel der Neubegründung einer letztlich sozialen Funktion von Historienmalerei zu erheben: seine Kunst entwirft damit, so Germer, das »Programm einer Malerei nach dem Ende von Malerei« (S. 374).

Germers vorzügliche Analyse, die dem Konzept Chenavards die theoretische Einsicht Baudelaires gegenüberstellt, daß die Kunst der Moderne nur als autonome zu sich selbst finden könne, zeigt, daß die Lyoner Wandbilder diesen hohen Anspruch nicht haben erfüllen können.

Nach dem Scheitern der Zweiten Republik mit dem Staatsstreich Louis Napoléons 1851 wird Chenavards Konzept einer *art social* aufgegeben zu Gunsten einer *art pur*, »das heißt einer Kunst, die sich bewußt jedes Eingriffes in ihre Zeit enthält und in der Absolutsetzung des ästhetischen Sinngebildes eine gegengesellschaftliche Utopie formuliert« (S. 329).

Mit den ebenfalls für den Lyoner *Palais des Arts* von Puvis de Chavannes geschaffenen Wandbildern ist es möglich, ein zeitgleiches Dekorationsprogramm zu untersuchen, das dem Konzept einer *art pur* verpflichtet und mithin der Auffassung Chenavards entgegengesetzt ist. Gilt auch für Puvis de Chavannes, daß er die geschichtliche Situation seiner Kunst erkannt hat, so hat er die Wandmalerei doch nicht als eine Gattung verstehen wollen, die den modernen Formen der Kunstvermittlung entzogen wäre: seine in Öl auf Leinwand ausgeführten Werke sind 1884 und 1886 vor ihrer Anbringung in Lyon im Pariser Salon ausgestellt worden; zudem sind kleinformatige Fassungen direkt für den Kunstmarkt gemalt worden. Puvis de Chavannes Dekorationsprogramm lebt davon, daß dem Modell einer Entwicklungsgeschichte der Kunst – »La Vision Antique« und »L’Inspiration Chrétienne« als sentimentalischer Rückblick auf die Kunst der Vergangenheit – das übergeschichtliche Bild des ästhetischen Charakters von Kunst entgegengesetzt wird: inhaltliches Zentrum der Dekorationsfolge ist die Darstellung eines Musenhaines, in der die Unvergänglichkeit der Schönheit thematisch werden soll. Germer verfolgt diese inhaltliche Spannung zwischen »Historizität und Autonomie« bis in die Darstellungsweise der

Werke: Handlungslosigkeit und Statik des Einzelgemäldes wird erst durch die Konfrontation mit dem thematischen Gegenstück überwunden; der Betrachter ist aufgefordert, die nicht länger bildkünstlerisch darstellbare Aussage des Gesamtprogramms selbst zu gewinnen. Erst eine solche Zusammenschau imaginiert den entwicklungsgeschichtlichen Verlauf der Kunst von ihrer antiken Bestimmung durch die naturschöne Form zum christlichen *sentiment* und setzt ihn ab von einer unwandelbar ästhetisch bestimmten Kunst außerhalb der Geschichte: *l'art pur* ist somit als eine Kunst erkannt, die sich – im Bewußtsein ihrer Geschichtlichkeit – der eigenen Zeit nicht verpflichten will:

»[...] die Einsicht in das historische Wesen von Kunst läßt die einzelnen Erscheinungsformen als notwendige, unwiederholbar vergangene erkennen, die Erkenntnis des ästhetischen Charakters von Kunst eröffnet zugleich aber die Möglichkeit künstlerischer Produktion in der Zukunft« (S. 430).

Die Kunst der Zukunft ist damit notwendig als autonome Kunst bestimmt.

Germer schließt seinen Abschnitt über das Dekorationsprogramm Puvis de Chavannes mit einigen Bemerkungen über den Zusammenhang von Wandmalerei und Karikatur, die er zu Recht als Avers und Revers einer Medaille – der formalen Abstraktion vor dem Hintergrund der Autonomie künstlerischer Gestaltungsmittel – auffaßt.

Germer nimmt seine Studien zum Anlaß grundsätzlicher Aussagen zum Historienbild im 19. Jahrhundert. Seine Analyse der Wandbilder von Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes kann zeigen, daß sich Historienmalerei »von der Darstellung historischer Ereignisse zu einer Form der Reflexion über das Wesen des Historischen« wandelt (S. 328). Dieser Wandel erfolgt zunächst aus der Einsicht, daß das geschichtliche Ereignis, die heroische Tat vom historischen Verlauf zu unterscheiden sind, daß der Held diesen Verlauf durch souveräne Handlung nicht bestimmt: damit wird der Historienmalerei ihr traditioneller Gegenstand genommen. Die kunsthistorische Grundlage, auf der die Künstler des 19. Jahrhunderts ihre Auffassung von der Historienmalerei als Bild der Geschichte ohne Held errichten, untersucht Germer am Beispiel des Herrscherporträts: der Funktionswandel von höfischer Repräsentation zur ästhetischen Funktion in Salon und Kunstkritik, dem das Herrscherbild nach 1750 unterzogen ist, darf weniger als Krise des Herrscherbildes, denn vielmehr als Möglichkeit verstanden werden, politische Wirkung durch Ästhetisierung des Politischen geltend zu machen. Da der Herrscher nicht länger die Summe aller gesellschaftlichen Vorgänge repräsentiert, ist die Legitimation seiner Herrschaft im Kunstwerk und durch das Kunstwerk erforderlich. Das Herrscherbild stellt – nach Germer – folgende bildkünstlerische Lösungen bereit: der Monarch wird anekdotisch als Handelnder in einer bestimmten Situation gezeigt (Legitimation durch Historisierung), oder der Monarch wird als individuelle Person, seine Herrschaft als persönliche Eigenschaft gezeigt (Legitimation durch Psychologisierung). Erst die Bildlösungen, die das Historienbild seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bereithält, Historisierung und Psychologisierung, erlauben, daß dem subjektiven Erlebnis der Rang des Historischen zugestanden wird: Darstellungen des Helden im Widerstreit zwischen privatem Gefühl und öffentlicher Handlungsnorm und mehr noch Darstellungen mit dem Thema »Der Tod des Helden« gehören zu den beliebtesten *sujets* des Historienbildes um 1800. Wandelt sich die Auffassung der Historie vom *exemplum virtutis* zur Vergegenwärtigung der Geschichte als unwiederholbares, individuelles

Ereignis, so können doch die überkommenen, für den Helden berechneten Kompositionsformen erst mit Werken wie Jacques-Louis Davids ›Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils‹ (1789) überwunden werden: der gebrochenen Situation des Helden wird in einem Bildgefüge Ausdruck verliehen, das sich von den Regeln akademischen Bildaufbaus lösen konnte.

Stefan Germer fügt seine Untersuchungen zur Geschichte der Historienmalerei nach 1750, zur Rolle von Geschichtsreflexion und Kunstautonomie bei der Entstehung neuer Formen der Historie, zur besonderen Stellung des Wandbildes, das als »utopische Gattung« auf den Wandel der Historienmalerei reagiert, und schließlich seine Bemerkungen zur Genese der Moderne überhaupt zu einem Panorama zusammen, das den Anspruch seiner Arbeit, ›Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts‹ zu liefern, bei weitem übertagt: mit Stefan Germers ›Historizität und Autonomie‹ liegt dem Leser ein bedeutender Beitrag kunsthistorischer Grundlagenforschung vor.