

MARTIN SCHIEDER

Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime

Berliner Schriften zur Kunst, Band 9. Berlin, Gebr. Mann 1997. 445 S., 17 Farbtaf., 113 slw Abb., ISBN 3-7861-1727-6. DM 142,50

Bis weit in das historisch geschulte Bewußtsein hinein ist die französische Kunst des 18. Jh.s noch heute assoziiert mit Gattungen wie der Genre- und Stillebenmalerei, dem galanten Fest und republikanischer Historie. Dafür stehen Namen wie Watteau, Chardin, Fragonard und David. Daß dieses letztlich auf das 19. Jh. und die Gebrüder Goncourt zurückgehende Bild schief ist, arbeitet eine revisionistisch orientierte Kunstgeschichtsschreibung intensiver eigentlich erst seit wenigen Jahrzehnten heraus. Neben zahlreichen Spezialstudien wäre hier eine Gesamtdarstellung wie die von Philip Conisbee zu nennen (*Painting in 18th-Century France*, Oxford 1981). In den Interessenshorizont einer solchen Geschichtsschreibung wird man auch Schieders Buch über die religiöse Malerei des späten Ancien Régime stellen dürfen, stand doch die christliche Ikonographie in einem angeblich so säkularisierten Zeitalter wie dem der Aufklärung bisher nicht gerade im Mittelpunkt des Interesses. Nur Spezialisten werden mit Namen wie Jean-Baptiste Deshayes, Gabriel-François Doyen, Louis Jacques Durameau, Noël Hallé oder Carle Van Loo etwas anfangen können. In der Durchführung des Projektes allerdings verweist Schieder mit aller wünschenswerten Klarheit auf die Grenzen des revisionistischen Ansatzes, bestätigt er doch im Grunde die prekäre Stellung, die religiöse Kunst im französischen 18. Jh. nurmehr einnehmen konnte.

Die »Krise« dieser Kunst avanciert denn auch zum zentralen Paradigma des Buches, dessen Lektüre aufgrund der komplexen religionsgeschichtlichen Zusammenhänge und eines manchmal etwas mäandrierenden Argumentationsstils nicht einfach ist. Es steht damit in einer historiographischen Tradition, die mit Namen wie Bernhard Groethuysen und Michel Vovelle gekennzeichnet ist. Kirchliche

Aufträge gehen auf das ganze Jahrhundert gesehen zahlenmäßig zurück, der Aufschwung nach dem Sieg über den Jansenismus um die Jahrhundertmitte erweist sich als Strohfeuer. Auch im Salon sind immer weniger Werke aus dem Bereich der christlichen Ikonographie zu sehen. Dessen dekontextualisierende Wirkung fördert zudem eine ästhetisierende Rezeption, die ihren Niederschlag in der Kunstkritik findet und den heilsgeschichtlichen Gehalt zugunsten des künstlerischen in den Hintergrund rückt. Wenn nunmehr, inspiriert durch eine »protoromantische« Originalitätsästhetik, die Kritik geäußert werden kann, Themen aus der Bibel könnten wenig Begeisterung auslösen, da sie schon so häufig dargestellt worden seien, so sind hier gleichsam die Seiten vertauscht: Das, was einmal kultische Notwendigkeit war, ist unter autonom-künstlerischen Auspizien verpönt. In anderer Hinsicht scheinen die Seiten bei dem Kritiker Léoffroy de Saint-Yves vertauscht, der schon 1748 vorschlägt, bestimmte Kirchen in nationale Gedenkstätten der französischen Malerei zu verwandeln. Die Musealisierungsimplicationen der revolutionären Bilderstürmerei wären hierin vorweggenommen worden.

Am weiterführendsten scheinen mir die Ausführungen zum Zusammenhang von Malerei und Jansenismus, der ja in der Deutung der Kunst des grand siècle seit längerem intensiv diskutiert wird. Der Jansenismus ist im 18. Jh. – neben den diversen antiorthodoxen aufklärerischen Strömungen – zum wichtigsten Feind gegenreformatorisch-barocker Bildtheologie geworden. Explizit äußert sich das in seiner Kritik an den prunkvollen Kirchenausstattungen, die bei den Jesuiten als Glaubensincitement geschätzt waren. Die Verinnerlichung des augustiniisch inspirierten Jansenismus läuft parallel zur Verinnerlichung der

Bildsprache, die auf rhetorische Bildmittel mehr und mehr verzichtet und Einfühlung des Betrachters fordert. Wie in der protestantischen Tradition führt religiöse Intensivierung – Schieder zeigt das am Beispiel der ungeheuer nüchternen und gleichzeitig anrührenden Malerei Jean Restouts – hier zur paradoxen Säkularisierung: Die innerweltliche Gnadenlehre nämlich steht in der akuten Gefahr, ihrer transzendenten Ursprünge verlustig zu gehen. Historisch gesehen mündet das in die klassizistisch-patriotische Kultur der meist dem Jansenismus verpflichteten Parlamentseliten, die neuen Heiligen heißen jetzt Brutus und Sokrates. Einen Eindruck von der Komplexität des Geschehens gibt Schieder bei seiner Interpretation des Augustinus-Zyklus in Notre-Dame-des-Victoires in Paris: Gedacht als Versuch, einen jansenistischen Heiligen für die Orthodoxie zu retten, schleichen sich hier Themen ein, die das gallikanische Staatskirchentum forcieren und damit ein jansenistisches Anliegen aufnehmen.

Aufschlußreich auch die Überlegungen zur religiösen Fundierung der kapetingischen (!) Herrscherikonographie. Hatte sich noch Ludwig XIV. virtuos der religiösen Ikonographie zur Glorifizierung seines absolutistischen Herrschertums bedient, so ist das im fortgeschrittenen 18. Jh. nicht mehr möglich. Eine geschwächte Monarchie bedient sich des Christentums nicht mehr zur Apotheose, sondern allenfalls zur Markierung ihrer sozial-humanitären Rolle. Zu nennen wäre hier insbesondere der von Schieder detailliert analysierte Zyklus mit Bildern aus dem Leben Ludwigs des Heiligen in der Pariser Ecole militaire. Damit nimmt sie im übrigen eine Forderung auf, die die (katholische) Aufklärung als »utilité sociale« der Kunst formuliert hatte. Daß der Anspruch der Serie, eine legitimatorische Wirkung für den aktuellen Bourbonenherrscher zu entfalten, damit zweischneidig wurde, liegt auf der Hand.

Am greifbarsten sind die Wandlungsphänomene im engeren Bereich der christlichen Ikonographie. Märtyrer tauchen immer weniger auf, wenn doch, dann nicht mehr als Helden von grausamen Gewaltszenen, son-

dern im Sinne der Verinnerlichung tendenziell als Reflexionsfiguren. Bei der Darstellung des Todes verblassen christliche Konnotationen, ein Bild wie Louis Lagrenées Allegorie auf den Tod des Dauphins von 1767 verzichtet darauf vollständig und beschränkt sich auf ein antikisches Emblemrepertoire. Genauso werden Darstellungen der himmlischen Sphäre, überhaupt alle »unwahrscheinlichen« Begebenheiten wie etwa Himmelfahrten vermieden, zweifellos unter dem Eindruck sowohl jansenistischer Kritik an gegenreformatorischer Amalgamierung von Dies- und Jenseits als auch unter demjenigen des aufklärerischen Rationalismus. Auch Heilige haben einen schweren Stand, insbesondere ultramontane. Größere Chancen erhalten nur nationalfranzösische Heilige oder – im Sinne der Humanisierungstendenzen, die auch in der Herrscherikonographie ihren Niederschlag finden – solche, die Schieder geistreich »weltgeistliche Sozialarbeiter« nennt. Überhaupt läßt sich eine Verschiebung vom Heilsgeschehen in die Visualisierung nationaler Kirchengeschichte beobachten.

Für Jacques Louis David, der neben Girodet und Regnault auch für Schieder einen Endpunkt in der Entwicklung markiert, ließe sich ausgehend von der gelieferten Analyse geradezu eine Geburt des Klassizismus aus dem Geist aufklärerisch-jansenistischer Religiosität postulieren. Die intensive psychologische Wirkung, die aus der Isolierung der Figuren im 1779 entstandenen *St. Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés* (Marseille) resultiert und die ihren Höhepunkt in dem auffälligen Kommunikationsmangel zwischen Rochus und Maria findet, würde vorausweisen auf das Pathos stillgestellter Handlung, mit dem der reife Maler seine Historienkompositionen auflädt. In seinem Buch *Representing Belief. Religion, Art, and Society in 19th-Century France* (Pennsylvania State University Press 1992) hat Michael Driskel im übrigen die Relevanz des jansenistischen Glaubensbekenntnisses auch für das 19. Jh. nachgewiesen.

Aus dem Material, das ihm viele, meist positivistisch orientierte Einzelstudien französischer Provenienz geliefert haben, daneben aus – allerdings aufgrund einer schlechten Quellsituation nur sporadischen – Archivfunden hat Schieder ein schönes Stück Geistesgeschichte geformt. Auch wenn bei allem Interesse an

einer bisher weitgehend vernachlässigten Gattung als Ergebnis doch deren historisch bedingte Marginalität steht, steuert die Untersuchung eine wichtige Facette zum Verständnis der französischen Kunst des 18. Jh.s bei. Nicht in dem Sinne, daß jetzt auch noch einer

der letzten weißen Flecken auf der Karte des künstlerischen Geschehens geschlossen wäre, sondern eher insofern, als auch hier die Problematik einer Säkularisations-Dynamik erhellt wird, die das Zeitalter der Aufklärung in seiner Gesamtheit prägt.

Hubertus Kohle

Historienmalerei als Spektakel. Bemerkungen aus Anlaß des Buches:

STEPHEN BANN

Paul Delaroche. History Painted

London, Reaction Books 1997. 304 S., 169 teils farb. Abb. ISBN 1-86189-007-9

»Welch großen Weltschmerz hat der Maler hier mit wenigen Strichen ausgesprochen!«

1. Französische Geschichte im Spiegel der britischen

Paul Delaroche (1797-1856) stand lange wie kein anderer für ein verstaubtes und in die Vergangenheit gebanntes 19. Jh. Obwohl man stets um seine unbestrittene Bedeutung für Zeitgenossen und Schüler wußte, standen seiner Würdigung die Geschmackswerte der Nachgeborenen so kompromißlos wie selten entgegen. »Herr Delaroche ist der Hofmaler aller geköpften Majestäten.« (*Werke* 13, 1, S. 148), so hatte schon Heinrich Heine 1837 seine durchaus ehrliche Bewunderung in ironische Worte gefaßt. In Delaroches Historien gemälden geht es nicht um Opfersinn oder Tugend, sondern um die Dramatik des dem Voyeurismus des Publikums preisgegebenen Ereignisses, meist eines unabwendbaren Todes. Ohne moralische Erbauung erlebt der Betrachter Sterben und Erschütterung der Helden im Angesicht eines Todes, dem weder der Himmel noch höhere geschichtliche Notwendigkeit Sinn verleihen. Heroische Lebenskämpfe und ihr Scheitern werden als emotionales Spektakel vorgeführt, ausstaffiert durch überreiche historische Details, kostbare Stoffe und präziöse Oberflächen in mattem Licht. Das Gemälde wird zur Bühne für Kostümfiguren, der Maler zum Regisseur.

Vielleicht ist es gerade die Sogwirkung des Spektakels, die Suche einer übersättigten Phantasie nach historischem Anreiz, die der Historienmalerei in Delaroches Fußstapfen in jüngster Zeit wieder Geltung verschafft hat. Im Winter 1997-98 zeigte das Musée d'Orsay das Werk von Jean-Paul Laurens (1838-1921), und Delaroches Schüler Jean-Léon Gérôme gehört spätestens seit einer Retrospektive im Herbst 1981 in Vesoul zu den viel diskutierten Künstlern seiner Zeit. Der geistige Vater dieser Künstler der üppigen Imagination, die das Kino vorwegzunehmen scheinen, ist Delaroche. Allein dadurch war es überfällig, ihn erneut zur Diskussion zu stellen.

Zwar hatte Norman D. Ziff dem lange beschwiegenen oder nur cursorisch erwähnten Maler im Jahre 1977 eine gründlich recherchierte Dissertation gewidmet (*A Study in 19th-Century French History Painting*. New York), der die neue Studie von Bann in mancher Hinsicht verpflichtet ist. Doch stellt Bann durch eine genaue Analyse der narrativen Strategien von Delaroches Historienmalerei weiterreichende Fragen zur Wertschätzung einer solchen Malerei etwa neben Ingres' abstraktem Lineament, seinen raffinierten Rückgriffen auf die kunsthistorische Tradition, oder neben Delacroix, seiner Mobilisie-