

Napoleon und die bildende Kunst - Drei Neuerscheinungen

TIMOTHY WILSON-SMITH, *Napoleon and His Artists*. London, Constable 1996. 306 S., 112 Abb. £ 25,-. ISBN 0-09-475600-7

CHRISTOPHER PRENDERGAST, *Napoleon and History Painting*. Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau. Oxford, Clarendon Press 1997. 223 S., 7 Farbtafeln, 48 sw/Abb. \$ 85,-. ISBN 0-19-817402-0

WERNER TELESKO, *Napoleon Bonaparte. Der 'moderne Held' und die bildende Kunst 1799-1815*. Wien u. a., Böhlau 1998. 317 S., 52 Abb. DM 98,-. ISBN 3-205-98961-9

Die Vielfalt der in Verbindung mit Napoleon stehenden Kunstproduktion in Malerei, Skulptur und Architektur und ein in Zusammenhang mit Revisionen des Modernebegriffs stehendes anhaltendes Interesse an der Kunst um 1800 dürften verantwortlich sein für eine Häufung von Neuerscheinungen zum Thema »Napoleon und die Kunst«. Daneben gibt es selbstverständlich eine Reihe von ganz spezifischen kunst- und bildgeschichtlichen Gründen, die eine Beschäftigung mit diesem Thema lohnend und wichtig erscheinen lassen. Zu nennen wäre zumal in einer Zeit der zunehmenden Visualisierung der Politik die sich bis in populäre und neue Medien erstreckende außerordentliche Bildmächtigkeit der Person Napoleons (vgl. dazu: J.-P. Mattei [Hg.]: *Napoléon & le cinéma*, Ajaccio 1998; H. P. Mathis [Hg.]: *Napoleon I. im Spiegel der Karikatur*. Ein Sammlungskatalog des Napoleon-Museums Arenenberg mit 435 Karikaturen über Napoleon I., Zürich 1998; B. A. Day-Hickmann: *Napoleonic Art. Nationalism and the Spirit of Rebellion in France [1815-1848]*, Newark und London 1999), auch die u. a. durch eine Äußerung Jacques-Louis Davids bezugte ästhetische Wirkung des Antlitzes Napoleons, dann der Reiz, der von der paradoxen Kombination Krieg und Kunst auszugehen scheint, deren besondere Ausprägung in Gestalt des napoleonischen Kunstraubs, der als aggressive Aneignung der Geschichte der Kunst bei keinem Kunsthistoriker seine posthume Wirkung verfehlen dürfte, und schließlich Napoleons Definition seiner Herr-

schaft als einer ästhetischen (»J'aime le pouvoir, mais c'est en artiste que je l'aime.« Zu erwähnen ist hier auch A. Jourdan, *Napoléon. Héros, imperateur, mécène*, Paris 1998, wo aus geschichtswissenschaftlicher Sicht kulturelle Prägung und Imagebildung untersucht werden.).

Drei Neuerscheinungen, die in kurzem Abstand publiziert wurden und sich daher nicht untereinander rezipieren konnten, streben eine Gesamtdarstellung des Themas mit unterschiedlichen Schwerpunkten an oder wenden sich mit »Napoleon and History Painting« einem zentralen Problemkomplex zu. Im folgenden seien einige Probleme angerissen, die sich vor allem auch aus dem Vergleich der drei leserwerten Bücher ergeben.

In seinem *Napoleon and His Artists* macht Timothy Wilson-Smith den Versuch, einer breiten Leserschaft die Ergebnisse der Fachliteratur zugänglich zu machen (und argumentiert deswegen ohne Fuß- oder Endnoten). Auch wenn daher nicht von wissenschaftlichem Charakter, so seien seine Ausführungen als eine denkbare Konstruktion des Verhältnisses von Napoleon und der Kunst hier dennoch kurz besprochen.

Die Biographie Napoleons, die französische politische Geschichte seit der Revolution und die der Kunst werden überschaubar und klar in chronologischer Folge ineinander gebündelt; ein Ansatz, der auch Wilson-Smiths *Delacroix: A Life* (London 1992) auszeichnete. Auf verschiedenen Argumentationsebenen erweist sich auch für Wilson-Smith das

Thema Krieg und Kunst als ein unwiderstehliches Leitmotiv. Nicht nur der Kunstraub (in einem Kapitel zu Vivant Denon etwas abgekoppelt von den übrigen Ausführungen am Schluß behandelt), auch die spannungsvolle Kombination aus martialischem Zerstörer und gleichzeitigem Schöpfer von Propaganda und visueller Legendenbildung wird wiederholt angesprochen. Verglichen werden auch Stilgeschichte und Militärgeschichte (»The Defeat of the Empire Style«). Bezogen auf sein Oberthema unterscheidet Wilson-Smith einen ersten Abschnitt von der Revolution bis zur Kaiserkrönung 1804, in dem unter der Überschrift »The Artists and Bonaparte« die künstlerische Entwicklung und der Aufstieg Napoleons als parallele, aber weitgehend unabhängige Phänomene, und einen zweiten Abschnitt »Napoleon and the Artists«, in dem die Verflechtungen seiner Person mit der französischen Kunstproduktion beschrieben werden. Ausgehend von der Vorstellung, daß sich die napoleonische Kunstförderung außer auf Malerei, Graphik, Architektur und Städtebau vor allem auf die angewandten Künste bezog, steht die Entwicklung des Empirestils im Vordergrund von Wilson-Smiths Interesse. Diese Schwerpunktsetzung klingt schon bei der Beschreibung eines der Auftaktereignisse zur Französischen Revolution an, des Sturms auf die Bastille, bei dem die Rolle der durch die Wirtschaftskrise des Ancien Régime geschädigten Kunsthandwerker hervorgehoben wird (S. 3). Sie setzt sich darin fort, daß die Verflechtung von Kunst und Politik auf der Ebene einer die einheimischen Manufakturen und Handwerke fördernden Wirtschaftspolitik unter Napoleon genau beschrieben wird. Nicht nur Napoleon selbst mutiert auf diese Weise zu einem Helden der Geschmacksge- schichte. Fast scheint es, als ob er nicht gemäß seinem oben zitierten Wort als Künstler, sondern aus britischer Sicht als Kunsthandwerker gesehen würde. Gleiches gilt für J.-L. David, der in Wilson-Smiths erstem Teil natürlicher- weise als künstlerische Leitfigur fungiert (im

zweiten Teil sind es Pierre-François Fontaine und Charles Percier). Seine Entwicklung von den noch im Ancien Régime entstandenen römischen Historien über die Märtyrerbilder der Jahre 1793/94 zu den 1799 ausgestellten »Sabinerinnen« wird auch im Sinne von Etap- pen einer Selbstentfremdung des Künstlers durch die Politik aufgefaßt. Erst Davids politi- sche Abstinenz nach dem Ende der Schreckens- herrschaft lassen ihn zu sich selbst kommen und unter dem Direktorat (»there was no more charming period in his art than the age of the Directory«, S. 63) einflußreich nicht für die Malerei seiner Zeit, sondern eben auch für die Möbelkunst werden (S. 63f.). Es ist viel- leicht bezeichnend und sicher auch dem ange- sprochenen breiten Publikum geschuldet, daß in diesem Zusammenhang die Konstruktion des weiblichen Beitrags zur Gesellschaft, wie sie im für die »Sabinerinnen« gewählten Mo- ment der weiblichen Intervention im Kampf der Römer und Sabiner thematisiert wird, gemäß der offensichtlichen Lesart nur als Friedensappell des von der Schreckensherrschaft genesenen Künstlers vorgestellt wird und nicht die komplexen, aus unterschiedlichen Blick- winkeln entwickelten Thesen von Dorothy Johnson (*J.-L. David, Art in Metamorphosis*, Princeton 1993, S. 121ff.) oder Ewa Lajer- Burcharth (*David's Sabine Women: Body, Gender and Republican Culture Under the Directory*, in: *Art History* 14, 1991 Nr. 3, 397- 430) zu dem Bild referiert und kommentiert werden. Daß das Bild banalisiert wird durch die Verbindung mit einer erotisch angehauch- ten Anekdote aus dem Atelieralltag Davids, scheint dennoch bedauerlich. Ähnlich anekdo- tisch ist auch die Betrachtung der Märtyrerbil- der Davids (S. 21ff.). Zukunftssträchtige Eigen- schaften der Kunst um 1800, nämlich die (um mit Werner Busch zu sprechen) Ausbildung eines neuen Bildbegriffs, werden so von Wil- son-Smith nicht thematisiert. Dies mag auch zusammenhängen mit der eher abschätzigen Beurteilung der Französischen Revolution durch Wilson-Smith, die etwa im Falle des

Kunstraubs zu Fehleinschätzungen führt, wenn nämlich die damit verbundene Rhetorik, daß das Weltkulturerbe in einer freien Gesellschaft aufzuheben sei, nicht auch auf republikanisches Gedankengut, sondern allein auf Napoleons expansiven Herrschaftsanspruch bezogen wird (S. 259). Es entspricht der Ausblendung der besonderen Bedingungen der Kunst um 1800, daß auch Reflexionen der (Kunst-) Geschichte in den Bildkünsten des späten 18. Jh.s in den Ausführungen des Engländers keine Rolle spielen und als Problem in der Beschreibung eines gradlinigen stilgeschichtlichen Fortschreitens letztlich negiert werden. Man hätte sich wünschen mögen, daß im Zuge von Wilson-Smiths ansonsten gelungenem Versuch, historische und kunsthistorische Zusammenhänge für eine breite Leserschaft aufzubereiten, auch gerade Erkenntnisse dieser Art popularisiert worden wären, um zementierte Vorstellungen von den engen Fragestellungen des Faches Kunstgeschichte zu revidieren.

Wilson-Smiths Buch und *Napoleon Bonaparte: Der 'moderne Held' und die bildende Kunst* von Werner Telesko verbindet der Anspruch, eine Gesamtdarstellung zum Thema zu geben, wenn auch, wie Teleskos umfangreicher Anmerkungsapparat deutlich macht, für ein jeweils anderes Publikum. Schon in der Gliederung des Stoffes und der Setzung der Schwerpunkte innerhalb des kunsthistorischen Materials zeigen sich jedoch entscheidende Unterschiede zwischen den beiden Werken. Telesko hat bislang neben einem Katalog zu österreichischen und deutschen Thesenblättern des Barock und deutschen Thesenblättern der Ikonographie des Mittelalters und zur politischen und christlichen Ikonographie des 19. Jh.s vorgelegt. Themenstellungen aus diesen Arbeiten, etwa zum Problem der *Imitatio Christi*, zum Historismus und zu Denkmälern des 19. Jh.s, scheinen entscheidend die von ihm an Napoleon angelegten Fragestellungen beeinflusst zu haben.

Telesko sieht Napoleon im Sinne von Hegels »Weltseele zu Pferde« als Erben und Agenten

der Geschichte, der diese usurpiert, um seine eigene Voraussetzungslosigkeit zu kompensieren und um im bürgerlichen Sinne selbst Geschichte zu gestalten. In seiner dialektischen Denkweise Werner Hofmanns Deutung des 19. Jh.s vor dem Hintergrund von »Erlebniskonstanten« verpflichtet, leitet Telesko daraus ein »Strukturmuster« für die sich mit der Person Napoleons befassende Bildproduktion ab. In einem zeitlichen Dreischritt interpretiert er sie als mit der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft befaßt. Die ikonographischen Leitbilder innerhalb dieser klaren Leitlinien sind Ingres' rückwärtsgewandtes Porträt Napoleons im Kaiserornat, diejenigen Darstellungen, die als Tugendhistorien Telesko zufolge für die Gegenwart argumentierten, und Darstellungen von Napoleon als Heilsbringer, beispielsweise von Antoine-Jean Gros im »Pesthaus von Jaffa«, die Versprechungen für die Zukunft machten. Im Rahmen dieses gewählten Schemas werden die genannten und verwandte Darstellungen umfangreichen motivgeschichtlichen Betrachtungen unterzogen und in Teilen mit der politischen Ereignisgeschichte und mit kulturgeschichtlichen Diskussionen der Zeit verbunden.

Beispielhaft für Teleskos Vorgehensweise ist das Herzstück des Buches, das lange Kapitel »Napoleon I. als 'thronender Jupiter': Jean Auguste Dominique Ingres und die Tradition des abendländischen Herrscherporträts«, dessen Argumentationsgang Telesko in einem Literaturbericht (Napoleon I. als »thronender Jupiter«). Zur Rezeption des europäischen Herrscherporträts bei J.-A.-D. Ingres, in: *Pantheon* 55, 1997, S. 200-204) vorbereitet hatte. Die hier vorgetragenen Grundannahmen prägen auch sein Buch: zur formalen Gestalt des »polyfokalen Mehrfeldbildes« (W. Hofmann) zwischen abstraktem Flächenornament und Detailrealismus, zur Ikonographie mit Verweisen auf Jupiter, Karl den Großen und die französische Königsikonographie, zum Charakter des Bildes als eines Ausdrucks napoleonischer Kunstpolitik und Herrschaftsverständnisses

und zu seiner Bedeutung als eines Beispiels für die simultane Verfügbarkeit verschiedener Traditionsstränge und einer bürgerlichen Aneignung der Geschichte. Die referierten Vorarbeiten von Hofmann, Bryson, Germer, Fleckner, Haskell und Schoch werden ergänzt durch eigene Thesen zu einer genaueren historischen Einbindung von Ingres' Werk in die innen- und außenpolitische Situation des napoleonischen Regimes in den Jahren 1804 bis 1806. Erweitert wird das Kapitel durch Ausführungen zu wichtigen weiteren Beispielen der napoleonischen Bildproduktion wie den Konsularporträts, den napoleonischen Bilderzyklen und herausragenden Einzelwerken wie Davids Reiterbild. Leitgedanke ist die Verfügbarkeit und Nutzbarmachung der Geschichte zu Legitimationszwecken, und Leitfossil bleibt Ingres' Kaiserporträt. Die Lesbarkeit der Ausführungen hier und in den anderen Kapiteln wird jedoch durch Exkurse auf die Probe gestellt, die sich aus dem Anspruch einer Gesamtdarstellung ergeben und die jeweils wieder weitere Erläuterungen generieren.

Der als Verkörperung der Geschichte und gleichzeitig Held der Modernität verstandene Tatmensch Napoleon erscheint bei Telesko implizit auch als ästhetisches Mastermind, ursächlich für eine Kunstpolitik, die flexibel auf die rapide Veränderungen der politischen Umstände während der napoleonischen Herrschaft reagierte und sich bruchlos napoleonischer Machtpolitik einfügte. Angesichts der Tatsache, daß Hauptwerke napoleonischer Porträtkunst keine direkten Aufträge des Herrschers oder des Staates waren, wären hier Differenzierungen angemessen gewesen (zum imperialen Porträt Ingres' und seiner Entstehungs- und Auftragsproblematik s. zuletzt G. Tintorow, P. Conisbee [Hg.]: *Ausst. Kat. Portraits by Ingres. Image of an Epoch*. London, National Gallery u. a., New York 1999, Kat. Nr. 10). Die komplizierten Entstehungsumstände werden von Telesko bezogen auf Ingres' Porträt von Napoleon im Krönungsornat und Davids »Napoleon im Schreibzimmer«

(nicht jedoch beim »Napoleon am Großen St. Bernhard«; vgl. S. 72ff.) zwar referiert, werden im ersten Fall im Verlauf der Ausführungen zur möglichen staatspolitischen Einbindung des Werkes zugunsten der Annahme einer Auftragsikonographie (s. insb. S. 130) aber wieder verdrängt. In diesem Zusammenhang irritiert auch, daß die Frage nach dem ästhetischen Verständnis Napoleons unterschiedlich beantwortet wird. Der Aussage, daß Napoleon durchaus künstlerisch empfindsam gewesen sei (S. 15), steht S. 21 die Bemerkung gegenüber, daß sein Verständnis vielmehr beschränkt gewesen sei (letzteres dürfte zutreffen). Dieser Widerspruch scheint dadurch begründet, daß hier wie an anderen Stellen des Buches u. U. ganz unterschiedliche Meinungen aus der Sekundärliteratur eher paraphrasiert (oft auch zitiert) als diskutiert in die eigene Argumentation eingebaut werden. Bei Teleskos motivgeschichtlicher Herangehensweise, die ihr Augenmerk naturgemäß vor allem auf den kodifizierten Inhalt von Kunstwerken richtet, fällt zudem auf, daß demgegenüber deren formale Eigenschaften weniger thematisiert werden. So wird in unterschiedlichen Zusammenhängen gleichermaßen sowohl bei Davids »Marat« (S. 180ff.) als bei seinem »Napoleon am Großen St. Bernhard« (S. 72ff.) pauschal die Überhöhung des Realistischen und Reportagehaften ins Ideologisch-Ideale beschrieben, nicht jedoch angesprochen, daß David mit diesen beiden Werken innerhalb weniger Jahre zwei kausal wohl verbundene, aber doch ganz unterschiedliche Stellungnahmen zum politischen Bildeinsatz abgab. Während im »Marat« der illusionistische Bildraum aufgegeben wurde, um den toten »Freund des Volkes« in den Raum des Betrachters zu überführen und so über dessen Einbindung simultan als Vertreter der Mörderin, Empfänger von Wohltaten und Mitleidender in einem komplexen System der Aktivierung von Schuld und Dankbarkeit das Bild vergessen zu machen, so wurde in dem Reiterbild gerade der fiktionale Charakter des Bildes und der

Herrscherpose betont (dies wäre durchaus im Sinne Teleskos, der von der »chamäleonartigen 'Kunstfigur' von projizierter Geschichte, dem zentralen Teil der bereits zu seinen Lebzeiten intendierten 'légende napoléonienne'« [S. 15] handelt), denn Napoleon auf seinem steigenden Pferd wird zwar von einer Gebirgslandschaft hinterfangen, doch agiert er vor einem Abgrund auf vorderster Bildebene und ist so der imaginären Grenze von Sein und Schein bedenklich nahe gerückt. Ähnlich wie bei Wilson-Smith spielt also auch bei Telesko über sporadische Übernahmen rezeptions-ästhetischer Ansätze aus der jüngeren Forschung hinaus die Problematisierung des Bildbegriffs als eines Merkmals der Kunst um 1800 eine eher untergeordnete Rolle. Auch Teleskos explizite Ausführungen zu diesem Thema, die den oben erwähnten drei Kapiteln in einem eigenen Abschnitt vorangestellt sind und maßgeblich von Hofmanns Einteilung der Kunst in »monofokale« und »polyfokale« Phasen zehren, tendieren letztlich zu einer ikonographischen Sicht des Problems und sind wesentlich (womit er sich positiv von Wilson-Smith unterscheidet) auf die Ausbildung eines neuen Geschichtsverständnisses und des Bewußtseins von der Geschichtlichkeit der Kunst konzentriert. Dabei stehen sich auf der Ebene der ikonographischen Analysen und der alles überwölbenden ikonologischen Interpretation einerseits die Beschreibung eines modernen bürgerlichen Verständnisses von Geschichte als Behältnis einer frei verfügbaren Vergangenheit und eines wertfrei in eine Zukunft zielenden Verlaufs und andererseits in der Rolle Napoleons als Erbe der Vergangenheit, Held der Gegenwart und zukünftiger Erlöser ein teleologisches Geschichtsverständnis gegenüber. Es scheint fraglich, ob die kritische Größe »Geschichte« die Dehnungen, denen sie in Teleskos Buch ausgesetzt ist, unerläutert auszuhalten vermag. Im Verein mit Teleskos Überzeugung, daß es eine systematische, wenn auch flexibel auf sich wandelnde Bedingungen reagierende und sich gerade

darin als Meisterin der Geschichte erweisende Kunstpolitik unter Napoleon gegeben habe und diese zudem direkt von Napoleon ausgegangen sei, führen diese Verschleifungen von Unterschieden ebenso wie das Zurückdrängen einer Untersuchung der bildnerischen Mittel in der napoleonischen Kunstproduktion in diesem ansonsten verdienstvollen Buch dazu, daß letztere als ein schlüssiges System erscheint, das Wünsche nach herrscherlicher Repräsentation affirmativ und ohne Reibungsverlust erfüllte.

Eine ganz andere Meinung vertritt in dieser Sache der Literaturwissenschaftler Christopher Prendergast in seinem *Napoleon and History Painting*, in dem von einer generellen Macht des Empereur über die Geschichte bezogen auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht die Rede sein kann. Nach Prendergast wäre Napoleon, der sich in seinem Buch zum bloßen Namen auflöst, vielmehr sogar der einzelne geschichtliche Moment entglitten. Bei ihm ist das Konzept »Geschichte« darüber hinaus anders als bei Telesko Objekt einer Reihe von Differenzierungen. Sie ist Gegenstand der Analyse als Narration und Diskurs, etwa, bezogen auf das Begriffspaar Idealität und Realität, bei der Untersuchung der zeitgenössischen Thesen zur Historienmalerei, und ist gleichzeitig gemäß Prendergasts dekonstruktivistischem Ansatz im Sinne eines Rückgriffs aus Legimationszwecken in die Geschichte neutralisiert als Teil des generellen Bezugs von Texten auf Texte.

Prendergast wählt als konkreten Gegenstand seiner Ausführungen aus den unzähligen Bildzeugnissen von Taten Napoleons Gros' »Schlacht von Eylau« von 1808. Als Beispiel für ein Napoleonbild, welches diesen als Verkörperung der »Weltseele zu Pferde« versteht, und als tatsächliches Zeugnis einer napoleonischen Kunstpolitik führt es das Thema »Napoleon und die Kunst« sicher in größtmöglicher Verdichtung vor. Dies und die angesichts der strikten politischen Einbindung des Bildes um so interessanteren Brüche mit tradi-

tioneller Schlachten- und Historienmalerei, die aus dem spannungsvollen Verhältnis zwischen der propagandistischen Visualisierung und ihrem historischen Anlaß, dem Pyrrhus-Sieg bei Eylau, resultieren, sind nicht nur generell der Forschung Anlaß dafür gewesen, dem Bild Gros' eine wichtige Rolle in der Rekonstruktion der Geschichte der Bildkünste im frühen 19. Jh. zuzuweisen (für einen kurzen Forschungsbericht s. M. Hansmann »Zum Verhältnis von Innovation und Tradition in Gros' 'Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau'. Schilderung und Interpretation historischer Realität im Auftrag Napoleons«, in: S. Germer, M. F. Zimmermann [Hg.]: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jh.s*, München/Berlin 1997, S. 159). Aufgrund der direkt auf das Bild bezogenen zeitgenössischen Textzeugnisse und eines besonderen Interesses an Historienmalerei vor allem auch in der Endphase ihrer Geschichte ist die »Schlacht von Eylau« weiterhin bereits vor Prendergast Gegenstand von Untersuchungen geworden, die ein aus Sprach- und Literaturwissenschaft entlehntes Instrumentarium an dieses Hauptwerk napoleonischer Kunst angelegt haben (s. N. Bryson: *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, New Haven 1983, S. 143f., P. Griener: *L'Art de persuader par l'image sous le Premier Empire. A propos d'un concours officiel pour la représentation de Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau [1807]*, in: *L'Écrit-Voir* 4, 1984, S. 8-21, der sich mit Denons Programm für den Eylau-Wettbewerb befaßt, und M. Marrinan: *Literal/Literary/'Lexie': History, Text, and Authority in Napoleonic Painting*, in: *Word & Image* 7, 1991 Nr. 3, S. 177-200).

Ausgangspunkt von Prendergasts Überlegungen ist ein Detail im Bildvordergrund, die weit aufgerissenen Augen des verwundeten Preußen rechts. Nach eigener Angabe (S. 15) inhaltlich und methodisch angeregt von Jacques Derridas Ausstellungskatalog *Mémoires d'aveugle. L'Autoportrait et autres ruines*

(Paris 1990) ist Prendergast der starre Blick des Soldaten, über dessen Objekt Unklarheit bestehe und der gleichzeitig das sehende Verständnis des Betrachters irritiere, Indikation für eine Krise der Bilderzählung in der Historienmalerei in einer Zeit, die gemeinhin als Übergang vom Klassizismus zur Romantik gesehen wird. Im folgenden wird diese These anhand ausgewählter weiterer Bildbeispiele und zeitgenössischer politischer sowie kunstkritischer und -theoretischer Diskurse untermauert, die bewußt jenseits einer Suche nach der »historischen Wahrheit« hinter den variablen symbolischen Identitäten Napoleons in Kunst und Propaganda angesiedelt ist. Eingangs versucht Prendergast, eine Verbindung zwischen zeitgenössischen Reflexionen von politischer Herrschaft und dem Charakter von napoleonischer Propaganda und Kunst herzustellen. Bezogen auf die in die Zeit der Revolution zurückreichende Debatte um eine repräsentative oder eine direkte Teilhabe des Volkes an der Herrschaft beschreibt er für Napoleon einen Ansatz als gültig, der Herrscher, Volk und Staat miteinander identifiziere, das Problem der Legitimation so pragmatisch löse und den Staat unter Bezug auf die Vorstellung der ästhetischen Herrschaft daher nach Maßgabe des individuellen Willens als beliebig formbar begreife. Für die napoleonische Propaganda bedeutete diese Beliebbarkeit, daß sie im Bereich des Symbolischen inkohärent operierte. Das, was für Telesko die flexible Aneignung von Geschichte war und auf eine mehr oder weniger schlüssige Indienstnahme derselben hinauslief, hat für Prendergast im Bereich der künstlerischen Bildproduktion die Folge, daß beispielsweise in Davids »Sacre« an die Stelle einer Darstellung des fruchtbaren Momentes Ambivalenz trete, die Frage danach, ob Napoleon Josephine kröne oder die Selbstkrönung vorbereite, im Bild also unbeantwortet bleibe und einzelne Bestandteile der Komposition sich einer eindeutigen Kodifizierung entzögen. Die Belieblichkeiten, Ambivalenzen und Eklektizismen

napoleonischer Kunstproduktion werden dann in die Kontexte der Entwicklung des Kunstpublikums und der zeitgenössischen französischen Kunstkritik und -theorie gestellt. Die Ausbildung des lustbetonten bürgerlichen Individualbetrachters hatte nach Prendergast nicht nur Einfluß auf die Verwischung der Genre Grenzen und Unterminierung der Genrehierarchie sowie die Verschiebung des Idealen in der Kunst in Richtung auf das Partikulare, sondern eben auch auf die Auffassung des fruchtbaren Moments als eines Kernstücks der Theorie der Historienmalerei. Dieser wurde nun nicht mehr als transzendent und quasi überzeitlich, sondern als anekdotisch und aktionistisch auf Handlungsabläufe bezogen verstanden. Betrachte man die Schlachtenmalerei, so sei symptomatisch, daß zum einen beispielsweise im kunstkritischen Diskurs anläßlich des Salons von 1810 ausdrücklich zwischen Historiendarstellungen und solchen mit nationalen Sujets, also auch Schlachten, unterschieden wurde. Zum anderen wurde in der künstlerischen Darstellung des Krieges in seiner Realismus fordernden praktischen Seite als Taktik und Strategie und seiner nach Überhöhung verlangenden symbolischen Bedeutung als Propaganda der fruchtbare Moment nicht mehr unbedingt im Zeitpunkt der militärischen Entscheidung, sondern zur Vermeidung der Darstellung von Gewalt vor oder nach der Schlacht gesucht. Anhand von Denons Programm für den Wettbewerb um den Auftrag zur Darstellung von Eylau analysiert Prendergast schließlich das Verhältnis von Staat und Kunst. Er zeigt Entsprechungen auf zwischen den Sachverhalten, daß die Überordnung der Sprache über das Bild insofern politisch zu verstehen sei, als sie sich auf die Stellung des schriftlichen Diskurses in der Zivilgesellschaft beziehe, daß unter Napoleon die Presse strenger zensuriert wurde als die bildenden Künste, und der Tatsache, daß Denon versuchte eine Erzählung vorzugeben, die in eindeutiger Weise von den grausamen Szenen nach der Schlacht zum Erlösertum Napoleons

fortschritt, sich Gros' Darstellung letztlich aber diesem »ordnenden« Netz der Sprache entzogen habe. Nach Prendergast mündete dies in der »Schlacht von Eylau« in ein auch schon von Bryson so gesehenes System der Vermischung von Codes und von Über- und Unterdeterminierungen, das natürlich nicht Resultat politischer Kritik des Künstlers sei, sondern aus dem Zusammenwirken der verschiedenen beschriebenen Kontexte in Reaktion auf die verschleierte Niederlage von Eylau resultiere. So zeigten sich in der Pose Napoleons Verschiebungen von der Darstellung militärischen Heldentums zu der des mitleidenden Individuums, das durch den segnenden Gestus und den gen Himmel gerichteten Blick gleichwohl Christus ähnlich überhöht werde, wobei nämlicher Gestus und Blick Napoleon auch als Wohltäter und aufklärerischen Lichtbringer ausweisen könne. Die Darstellung der Gefallenen und Verwundeten im Vordergrund sprengte gleichzeitig den Rahmen des Bildes durch ihre zentrifugale Wirkung, und die Angst der Überlebenden angesichts der Erscheinung Napoleons könne nicht nur als die der unwissenden Barbaren, sondern als berechtigte Furcht vor der napoleonischen Kriegsmaschinerie verstanden werden. Diese Zerstörung des integrierenden Konzepts der Historienmalerei und ihrer Vorstellung von einem fruchtbaren Moment, die vorausweise auf Géricaults Reiter- und Soldatenbilder, sei mit allen ihren Implikationen im blinden Blick des verwundeten Soldaten aufgehoben.

Man würde Prendergasts überaus anregend geschriebenen Buch nicht gerecht, wenn man es auf eine Wiedergabe seiner faktischen, inhaltlichen Ergebnisse reduzierte. Seine Beobachtungen zu den Themen der Repräsentation, des blinden Blicks, des Augenblicks oder Moments, der den Rahmen sprengenden und an den Rand gedrängten Vordergrundshandlung, der Themen Gewalt und Tod sowie zur fließenden Bedeutung der Bildzeichen sind im Sinne Derridas immer auch als Reflexionen der eigenen Vorgehensweise zu verstehen so-

wie als Aussage sowohl über die Grenzen wie die mögliche Weiterentwicklung der eigenen Erkenntnisse und rufen Gedankengänge auf, die über das konkrete Thema der »Schlacht von Eylau« von Gros weit hinausgehen. In diesem Anliegen eines einheitlichen Methodenrahmens liegt aber auch die Schwierigkeit von »*Napoleon and History Painting*« begründet. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß ausgehend von einer Detailbeobachtung in einem einzelnen Werk dieser Rahmen, der wesentliche inhaltliche Schlußfolgerungen Prendergasts bereits präjudiziert, der Materie übergestreift wurde. Dies gilt um so mehr, als es ein erklärtes Ziel Prendergasts ist, die Möglichkeit einer historischen Anwendung von Derridas Methode zu erweisen (S. 15), das Buch also mindestens ebenso viel über die Methode aussagen soll wie über seinen eigentlichen Untersuchungsgegenstand. Diese Annahme ist zu differenzieren, aber nicht zu revidieren im Hinblick auf Prendergasts früheren Aufsatz in »Questions of Detail: History Painting and Narrative in Gros's La Bataille d'Eylau« (in: *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory* 19, 1996 Nr. 3, S. 220-233). Dort gelangt Prendergast ohne Rekurs auf Derrida grundsätzlich zu vergleichbaren Ergebnissen, da ihm dort die Schriften von Roland Barthes ein ähnliches Methodengerüst bieten. Es ist nicht nur ein spezifischer Methodenrahmen, sondern auch seine Analyse der Bildtatsachen der »Schlacht von Eylau«, die Prendergasts Ergebnissen einen eigenen Kontur verleiht. Telesko begreift, Hansmann (1997, S. 157-175) folgend, den dargestellten Moment und die Vordergrundsszenen als Mittel zur Determinierung einer regimegetreuen Betrachtungsposition (S. 154f.). Marrinan (1991) sieht die künstlerischen Freiheiten des Bildvordergrunds sanktioniert von diskursiven Elementen innerhalb des Berichts zur Schlacht von Eylau in Napoleons Armeebulletin und versteht beide als Bestätigung herrscherlicher Autorität. Selbst wenn man eine endgültige Fixierung von Bedeutungen ablehnt, so stellt

sich angesichts dieser Deutungen, die der Prendergasts konträr entgegenstehen, die Frage, welcher Sicht der Vorzug zu geben ist, wird hier doch unmittelbar das grundsätzliche Problem der Definition des Verhältnisses von Kunst und Politik berührt.

Mit den drei hier vorgestellten Büchern finden sich in dieser Sache, wie und ob die Kluft zwischen dem Tatmenschen Napoleon und seiner fiktiven Existenz in den Bildmedien gedanklich überbrückt wird, auch drei Definitionen. Bei Wilson-Smith ist es die staatliche Wirtschaftsförderung, die die Kontrolle des künstlerischen Ausdrucks innerhalb der Grenzen der Stilentwicklung leistete und damit der Scheinproduktion und letztlich dem Ruhm des Herrschers diente. Der Niederschlag des Herrscherwillens in der Kunst erscheint also wirtschafts-, stil- und geschmacksgeschichtlich relativiert. Solcher Art Differenzierungen des durch den Wunsch nach Legitimierung bestimmten Verhältnisses von Kunst und Politik sind bei Telesko in der Engführung von Napoleon, Staat und Kunst dagegen kaum zugelassen. Bei Prendergast wiederum sorgt die Annahme komplexer Bedeutungsstrukturen innerhalb und zwischen den politischen und künstlerischen Diskursen für ein hohes Maß an Differenzierung. Die Vorstellung gleitender und ereignishafter Bedeutungen läßt zudem die Vorstellung einer eindeutig definierten und streng funktionalen napoleonischen Kunstpolitik undenkbar erscheinen. Neben allen Abweichungen in den Detailergebnissen liegen in diesen grundsätzlich anderen Auffassungen vom Verhältnis von Kunst und Politik in napoleonischer Zeit die Unterschiede zwischen den drei in Frage stehenden Büchern begründet. Es scheint, daß im Vergleich der Denkmodelle Teleskos und Prendergasts der Auffassung des letzteren vorerst schon deshalb der Vorzug zu geben ist, als sie einfache und schnelle Kausalschlüsse vermeidet. Inwieweit Prendergasts Überlegungen zur Relativierung einer affirmativen Sicht des Verhältnisses von Kunst und Politik weiter-

führend sind, hängt zum einen von der Möglichkeit der Übertragbarkeit seiner exemplarischen Ergebnisse ab und zum anderen davon, ob institutionsgeschichtliche Untersuchungen seine Annahmen zu stützen vermögen. Insbesondere drei seiner sieben Kapitel, »Legitimation Crisis«, »The Moment of History Painting« und »Art and State«, liefern hier Anregungen für weitere Forschungen.

Damit verbunden stellt sich die Frage nach dem adäquaten methodischen Rüstzeug zur Adressierung der genannten Fragestellungen. Während bei Wilson-Smith in der ereignis-, wirtschafts-, sozial- und stilgeschichtlichen Gemengelage die Formgeschichte den Sieg davonträgt, die nur ein Teilbereich der Untersuchung eines Zusammenwirkens von Kunst und Politik etwa am Beispiel Napoleons sein kann, bedeutet Teleskos ikonographisch-ikonologischer Ansatz eine ebenso einseitige Konzentration auf den Inhalt. Auf beiden Ebenen – der ikonographischen und der ikonologischen – ist Teleskos Ansatz noch zusätzlich problematisch. Zugespitzt gesagt operiert die Aneinanderreihung von Motivgeschichten in einer Weise analog zu dem zu untersuchenden künstlerischen Verfahren, das etwa in Ingres' Kaiserporträt unterschiedliche, frei verfügbare Traditionsstränge zusammenfügt, daß es als methodisches Werkzeug zur Analyse nur von begrenztem Nutzen scheint, weil fast zwangsläufig das eigentliche Grundproblem methodisch und damit interpretatorisch ausgeblendet bleibt. Gleichzeitig besteht gerade beim genannten Porträt Ingres', das in der Argumentation Teleskos eine überragende Rolle spielt, die Gefahr, daß sich die Anwendung der ikonographischen Methode unreflektiert selbst bestätigt. Das Adlermuster im Teppich und der eingewebte Zodiakus im Verein mit dem schon von Zeitgenossen bemerkten Bezug zur Kunst Jan van Eycks wird häufig als »disguised symbolism« (so auch Telesko S. 130) verstanden und somit das Panofskysche Methodenerbe schon automatisch aufgerufen. Zudem ist deutlich, daß Telesko in der ikonologischen

Überschau und der Konzentration auf »wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes« (Panofsky) dazu neigt, spezifische Kontexte der in Frage stehenden Werke außer Acht zu lassen, deren Analyse bei einem Thema, dem die gesellschaftspolitische Relevanz ins Gesicht geschrieben steht, unverzichtbar scheint.

Ein ikonographisches Herangehen muß nicht zwangsläufig mit einer Tendenz zur affirmativen Betrachtung sich in Bildern äußernder historischer Machtkonstellationen einhergehen. In seiner Definition von politischer Ikonographie setzt sich Martin Warnke explizit ab von der Vorstellung, daß »politische[n] Botschaften Willensleistungen einer einzigen maßgeblichen Machtquelle« seien. Er geht vielmehr davon aus, daß die Bilder selber eine »aktive Rolle im politischen Raum« spielen und daß »auch bei Bildern ein Sender, der einem Empfänger etwas mitteilen will, die sprachlichen Fähigkeiten und Möglichkeiten, die mentalen Dispositionen, die Bedürfnisse und Erwartungen, Normen und Wertvorstellungen dieser Empfänger kennen und aufnehmen muß, wenn seine Botschaft die Chance einer Wirkung haben soll« (Politische Ikonographie, in: A. Beyer: *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 26f.). In Teleskos Fall scheint es jedoch gerade auch die gewählte Methode zu sein, die begünstigt, daß Funktionsweisen und Grenzen napoleonischer Kunstpolitik harmonisiert und verschleiert werden. Prendergasts Versuch, in *Napoleon and History Painting* Derridas dekonstruktivistische Methode zur Anwendung zu bringen, erscheint dagegen als probates Mittel, festgefahrene Denkschemata aufzubrechen. Dennoch bleibt die Frage relevant, ob man bei dem von Prendergast, Telesko und Wilson-Smith gewählten Thema ohne die Vorstellung einer konkreten historischen Realität operieren möchte und kann und ob bei Prendergast aufgrund seiner methodischen Entscheidungen das zentrale Moment der Geschichte als Struk-

turmuster die Aufmerksamkeit erhält, die ihm in der Kunst um 1800 zukommt.

Die kenntnisreichen Bücher der drei Autoren haben drei unterschiedliche, jeweils gerechtfertigte Anliegen: Wilson-Smith mit seinem sehr sinnvollen Versuch, eine komplexe Materie für ein breites Publikum inspiriert, anschaulich und außerordentlich lesbar aufzubereiten, Telesko mit seiner systematischen

Aufarbeitung eines umfangreichen Korpus an Sekundärliteratur unter einer eigenen, das Material ordnenden geistesgeschichtlichen These und Prendergast mit der historischen Erprobung einer neueren Methode in der Kunstgeschichte. Das Thema »Napoleon und die Bilder« ist mit diesen drei Neuerscheinungen dennoch nicht ausgeschöpft.

Claudia Hattendorff

THOMAS WEIDNER

Jakob Philipp Hackert. Landschaftsmaler im 18. Jahrhundert. Band 1

Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft 1998. 422 Seiten, 217 sw/Abb., DM 152.–, ISBN 3-87157-175-X

In den letzten Jahren ist auffallend viel über Jakob Philipp Hackert (1737-1807), den »Landschaftsmaler der Goethezeit«, veröffentlicht worden (vgl. die Besprechung von Helmut Börsch-Supan in Heft 3/1996 dieser Zeitschrift. S. 117 ff.). Wer zur gleichen Zeit an einer Dissertation über Hackert arbeitete, mußte sich die Frage stellen, ob denn eine weitere Buchpublikation über den Maler noch sinnvoll sei. Im Nachhinein kann es der Leser nur begrüßen, daß die Abhandlung von Thomas Weidner dennoch als Buch erschienen ist, denn sie enthält über das Monographische hinaus so viel Material über Kunst und Kultur der Goethezeit, besonders in Italien, daß sie eine höchst willkommene Ergänzung zu dem schon Gedruckten darstellt. Das Wort »Goethezeit« will der Verf. zwar ausdrücklich vermeiden, weil ihm die Personalisierung der Epoche nicht zusagt, was aber nicht verhindern kann, daß ihn Goethe am Schluß seiner Hackertstudie doch noch einholt.

Der Text ist in 10 große Kapitel gegliedert, die teils biographischen, teils kunst- und kulturgeschichtlichen Inhalts sind, aber gut ineinander greifen. Es beginnt mit »Pommern und Paris«, d. h. der Frühzeit Hackerts, in deren Mitte außerdem der Sommeraufenthalt 1764 in

Schweden liegt. Der Verf. ist genötigt, die stets als Werke Hackerts präsentierten Landschaftsbilder im Hause des Regierungsrats von Olthoff in Stralsund aus dem Werk Hackerts auszuschneiden, weil er zeigen kann, daß sie teilweise nach graphischen Vorlagen ausgeführt sind, die nachweislich erst entstanden sind, als Hackert Rügen längst verlassen hatte, ja sogar nach Olthoffs Tod 1793.

In Schweden, wo Hackert auch für den Hof der Königin Luise Ulrike, einer Schwester Friedrichs d. Gr., tätig wurde, nahm seine Laufbahn als Maler für europäische Fürstentümer ihren Anfang. Die wenigen, außerhalb Schwedens kaum bekannten Bilder, die er in und um Stockholm malte, zeigen bereits die Eigenschaften, die auch seine späteren Landschaften kennzeichnen: Im Vordergrund nehmen durchsonnte Laubmassen einen großen Teil der Bildfläche ein, im Mittelgrund befindet sich der eigentliche Gegenstand, eine meist durch Architektur identifizierbare Gegend, die Ferne ist in Dunst gehüllt. Die schwedischen Bilder sind etwas toniger und wärmer als die späteren, aber grundsätzlich hat der Verf. recht, wenn er meint, daß Hackert von Anfang bis Ende seiner Schaffenszeit eigentlich immer derselbe geblieben ist.