

Die Koppelung der Topik an die neuronalen Strukturen könnte hier greifen: Sie umschreibt ein außerlogisches und -intellektuelles Vorverständnis, in dem sich „ästhetisches Genießen“ freizusetzen vermag. Kerscher exemplifiziert das an topischen Exempla der Harmonie und des Naturschönen. Darauf aufbauend wirkt eine so gesehene Topik normsetzend, indem sie ästhetische Erfahrung dem sozialen Diskurs zugänglich macht. Überdies vermag sie der Jauss'schen Forderung gerecht zu werden, nämlich die „Horizontdifferenz“ zwischen historischem Produkt und aktueller Rezeption ins Bewußtsein zu heben – ist doch auch das Verstehen des modernen Betrachters von (neuronal besetzten) Topoi mitgeprägt, deren Korrelation zu den „alten“ Topoi – im Akt der „Horizontvermittlung“ – die Gefahr vermeiden hilft, dem Kunstwerk überzeitlich-ahistorische Qualität zuzuschreiben. Eine derartig verstandene Topik könnte Bausteine liefern für den historischen wie den aktuellen Erfahrungs- und Erwartungshorizont, aus deren „Vermittlung“ die ästhetische Erfahrung von Kunstwerken gerade auch in ihrer Historizität resultiert. Indes darf sich eine „neuronal“ fundierte Topik auch nicht verabsolutieren. Beispielsweise hat in vorliegendem Hagiographie-Buch F. Druffner „Hagiographie und Sakraltopographie in Canterbury“, S. 255 ff., überzeugend herausgearbeitet, daß hagiographische „Propaganda“ und Topik u. a. verstärkt dann einsetzen, wenn althergebrachte Bräuche vergessen zu werden drohen. Mit anderen Worten: Das der Hagiographie implizite affektive Beeindrucken der Rezipienten, in diesem Falle der Pilger, ist von den Kultstrategen in Canterbury nicht unbewußt-neuronal vorgenommen, sondern bewußt als Kompensationsfaktor schwindender Traditionsanbindung inszeniert. Das mögliche „Unterschwellige“ und das dezidiert Persuasive bzw. Didaktische jeglicher hagiographischer (topischer) Invention ist also vor dem jeweiligen Kontext abzuklären. Das vorliegende Buch bietet neben den lesenswerten themenbezogenen Einzelbeiträgen (ich nenne noch Th. Lentès, „Die Gewänder der Heiligen. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Gebet, Bild und Imagination“, S. 120 ff.) wichtige Anregungen zu einer kunstwissenschaftlichen Methoden- und Theoriediskussion, die über die hagiographischen Belange des Mittelalters hinausreicht und weiterverfolgt werden sollte!

Norbert Wolf

AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres. Édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878*. Hrsg. v. DANIEL TERNOIS. Paris, Arthéna 1993. 462 Seiten, 305 Abbildungen. 720 FF

Daß Künstleraneddote und Vitenliteratur unabhängig von jeder dokumentarischen Wahrhaftigkeit immer auch „gewisse Grundvorstellungen vom bildenden Künstler“ vermitteln, und daß die Beschäftigung mit der Künstlerbiographie auch dort lohnt, wo sie die Authentizität eines biographischen Zeugnisses nicht für sich beanspruchen kann, haben Ernst Kris und Otto Kurz 1934 in ihrer un-

übertrroffenen Studie zur *Legende vom Künstler* deutlich machen können. Mit Amaury-Duvals *L'Atelier d'Ingres* steht nun die Neuausgabe eines Werkes zur Rezension an, das als einer der wichtigsten Beiträge zur Kunstliteratur des französischen 19. Jahrhunderts die Frage nach der Künstlerpersönlichkeit und ihrer Stellung im Urteil der Zeitgenossen gerade dadurch zu beantworten sucht, daß es die Aufgaben von Anekdoten- und Quellenliteratur miteinander verbindet.

Eugène Emmanuel Amaury Pineu-Duval (1808-1885) tritt 1825 als einer der Ersten in das Atelier von Jean-Auguste-Dominique Ingres ein, das der Künstler nach dem Erfolg seines *Vœu de Louis XIII* im Salon von 1824 in der heutigen Rue Visconti in Paris eröffnen konnte. Unterbrochen von einer Griechenlandreise in den Jahren 1829 und 1830 bleibt der Schüler, der unter dem *nom de guerre* Amaury-Duval bekannt werden wird, dem Atelier seines Meisters bis 1834 eng verbunden und debütiert im Salon von 1833 mit einigen Bildnissen, darunter mit jenem Skandalerfolg der *Dame verte*, die als „envoi de Chine“ verhöhnt wird und als verloren gelten muß. Die erste seiner Italienreisen führt den jungen Künstler von 1834 bis 1836 unter anderem nach Florenz und Rom, wo wir ihm in den Künstler- und Musikkreisen der Villa Medici begegnen, deren Direktorat Ingres nach dem Mißerfolg seines *Martyre de Saint Symphorien* im Salon von 1834 übernommen hatte. Die Pariser Jahresausstellung wird Amaury-Duval bis 1868 vor allem mit Porträts, gelegentlich auch mit Genre- und Historiengemälden beschicken, ohne indes einen größeren Erfolg verzeichnen zu können. Seinen wichtigsten Beitrag zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts aber leistet der Künstler – sieht man einmal von der Veröffentlichung seines *L'Atelier d'Ingres* ab – als einer der Erneuerer der monumentalen Wandmalerei in Frankreich: Er übernimmt größere Aufträge für die Dekorationsprogramme der Pariser Kirchen Saint-Merry (1840-1844) und Saint-Germain-l'Auxerrois (1844-1846), sowie für die Ausstattung der Kirche Saint-Louis in Saint-Germain-en-Laye (1849-1856), die als sein bedeutendstes Werk gelten darf. Fern der Hauptstadt und unbeeindruckt von den ästhetischen Umwälzungen des späten 19. Jahrhunderts widmet sich Amaury-Duval in seinen letzten Lebensjahren vornehmlich der Redaktion seiner Ateliererinnerungen, die 1878 erscheinen, sowie seiner *Souvenirs 1829-1830* (Paris 1885).

*L'Atelier d'Ingres* zeichnet das typische Ausbildungs- und Karriereprofil eines Künstlers im Frankreich des 19. Jahrhunderts nach: Von der ersten Begegnung mit dem Meister, dem Eintritt in sein Atelier wird berichtet, von der praktischen Ausbildung im Kreis der Schüler und den ersten Versuchen in der Ölmalerei; geschildert werden die erste Salonteilnahme, die Reisen nach Italien und zuletzt die Kandidatur auf einen vakanten Sitz in der Académie des Beaux-Arts, bei der Amaury-Duval 1857 im übrigen vergeblich gegen Eugène Delacroix angetreten war, was Ingres mit dem Ausruf quittiert hatte: „Voilà le loup dans la bergerie!“ (S. 365). Kurz, das Werk umfaßt vor allem die Lehr- und Wanderjahre Amaury-Duvals, und so ist nicht zu verwundern, daß es in seinem literarischen Aufbau dabei durchaus den Kompositionsprinzipien des klassischen Bildungsromans folgt.

Entscheidend für seinen Rang als Quellenwerk sind natürlich vor allem die Erinnerungen des Autors an seinen Lehrer Ingres: Zahlreiche Einsichten in die Atelierpraxis des Künstlers verdanken wir dieser Publikation, die Mitteilung einer ganzen Reihe von Aussprüchen über das eigene Werk, das Werk der Zeitgenossen und – nicht zuletzt – eben jene Anekdoten, in denen sich ästhetische Doktrin und künstlerisches Selbstverständnis von Ingres spiegeln. Schon das erste Auftreten des Künstlers, das Amaury-Duval als *apparitio* während einer Sitzung des *Institut de France* gestaltet, dient der Stilisierung seiner körperlichen Erscheinung: Sein Auge, wie könnte es anders sein, erscheint „vif et brillant“ (S. 62), und seine durchaus bürgerliche Gestalt, die Théophile Silvestre als „petit éléphant bourgeois“ karikiert hatte, wird – im Sinne der Künstlerlegende – zum leidenschaftlichen und unbedingten Gebaren des Künstlers in Kontrast gesetzt: „Je remarquai dès ce premier jour les deux natures si distinctes de ce grand artiste, l'une presque enfantine et bourgeoise, l'autre violente et passionnée. [...] L'art seul avait évidemment le privilège de l'illuminer“ (S. 66).

Das ästhetische Raisonement des Künstlers, seine Bemerkungen zur künstlerischen Faktur, wie sie Amaury-Duval seiner Leserschaft überliefert hat, entwerfen – zusammen mit der hagiographischen Literatur eines Charles Blanc (*Ingres. Sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870) oder eines Henri Delaborde (*Ingres. Sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Paris 1870) – jenes starre Bild vom Klassizisten Ingres, das bis heute weite Teile der Forschung zu Leben und Werk des Künstlers lähmt. Da wird Ingres beispielsweise als Doktrinär einer an der Antike und an Raffael geschulten Zeichenkunst präsentiert: „[...] voyez-vous, mon enfant, le dessin est la première des vertus pour un peintre, c'est la base, c'est tout; une chose bien dessinée est toujours assez bien peinte... Aussi nous allons commencer par dessiner, nous dessinerons, et puis nous dessinerons encore“ (S. 74). Ihre Herkunft aus der Disegnotheorie verraten solche Aussprüche spätestens dann, wenn das Verfahren des Meisters zur Sprache kommt, die Entwürfe seiner Schüler allein mit Hilfe des Daumennagels zu korrigieren, dessen gänzlich immaterielle Spur auf dem Zeichenpapier eher an das ideale Vorstellungsbild des *disegno interno* erinnert als an die praktische Handhabung des Zeichenstiftes: „Quant à nos dessins, d'un coup d'ongle, car il ne prenait jamais notre crayon, il indiquait, en laissant une trace profonde, la ligne que nous avions mal copiée, et l'exactitude de cette correction faisait notre étonnement à tous“ (S. 113).

Spontaneität und Virtuosität, die in dieser Anekdote exemplarisch verbürgt werden sollen, stehen mit dem tatsächlichen Entwurfsprozeß der Werke von Ingres, den die unzähligen erhaltenen Detailstudien, Kopien, Pausen und Montagen als langwierig und mühsam charakterisieren, allerdings in deutlichem Widerspruch. Virtuosität bei der zeichnerischen Aufnahme, die Beteuerung eines ungebrochenen Realismus, dessen Absicht auf die sklavische Nachahmung der Natur gerichtet sei, bilden denn auch das ästhetische Leitmotiv der überlieferten Aussprüche des Künstlers, wobei gerade der Widerspruch zwischen Doktrin und Praxis für die Beurteilung der künstlerischen Situation von Ingres an der Schwelle zur Moderne äußerst erhellend ist. So berichtet Amaury-Duval, daß

Ingres von seinen Schülern die Fähigkeit fordere, einen Mann zeichnerisch zu erfassen, während er vom Dach fällt – ein virtuoses Kabinettstück, das übrigens im gleichen Wortlaut auch für Delacroix überliefert ist –; und der Autor bezeugt, daß es Ingres in der Tat möglich gewesen sei, die Bewegungen eines Aktmodells wiederzugeben, das von einer Pose in die andere wechselt: „Alors, devant nous, en un instant et en quelques coups de crayon, pendant que l'enfant posait sur une jambe, il fit un croquis de l'ensemble; mais comme la jambe en l'air changeait naturellement de place à chaque mouvement que faisait le modèle, M. Ingres en dessinait une autre, de façon que, dans le temps assez court que cet enfant put tenir la pose, il eut la merveilleuse habileté d'en achever l'ensemble et deux jambes en plus“ (S. 113 f.). Daß es sich bei der alternativen Anlage einzelner Gliedmaßen in den Figurenstudien, mit denen der Herausgeber der Ateliererinnerungen diese Anekdote illustriert, selbstverständlich nicht um die gleichsam kinematographische Aufnahme eines Bewegungsablaufes, sondern um die Pentimenti auf dem Weg zur schönen, zur abstrakten Linienführung handelt, ist dem Herausgeberkommentar, der nur allzu oft auf den wörtlichen Schriftsinn vertraut, allerdings entgangen. Daß die Bildfindung erst im und durch den Werk- und Abstraktionsprozeß gelingt und nicht die bloß handwerkliche Ausarbeitung eines in der Idee schon vorbestehenden *disegno interno* ist, wird in den literarisch gestalteten Zeugnissen ebenso verschleiert wie hinter der glatten Oberfläche der ausgeführten Gemälde verborgen, aus denen der Kunsthistoriker die entscheidenden ästhetischen Konsequenzen des Gestaltungsprozesses überhaupt erst rekonstruieren muß (vgl. Uwe Fleckner: *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Ingres*, Mainz 1994; vgl. ders.: *Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das Türkische Bad. Ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne*, Frankfurt am Main 1994 [jeweils in Vorbereitung]).

Doch es sind nicht nur die zahlreichen Bemerkungen zur künstlerischen Praxis, zum Modell- und Anatomiestudium, zum kompositorischen Bildaufbau und zu einzelnen Gestaltungsmitteln wie etwa dem *frottis*, die den vorliegenden Text auszeichnen: *L'Atelier d'Ingres* verdient ebensosehr Beachtung als Quellenwerk für eine Institutionsgeschichte des Salons (Jury, Hängung, Kunstkritik) oder der Académie des Beaux-Arts (Ausbildung, *prix de Rome*); auch bietet es vorzügliche Einsichten in ästhetische Grundkonflikte des 19. Jahrhunderts, wie die Auseinandersetzungen der „klassizistischen“ und „romantischen“ Schule oder den Rangstreit der Gattungen von Bildnis, Historie und *peinture monumentale*. Darüber hinaus besitzen wir in dem Werk ein unverächtliches Dokument des *préraphaélisme français*: Amaury-Duval legt sich und seinem Leser Rechenschaft ab über die Werke des *Quattrocento*, jene „chefs-d'œuvre de naïveté et de grâce“ (S. 309), die er – wie so viele andere Schüler von Ingres auch – auf seinen italienischen Reisen vor allem in Pisa und Florenz studiert und kopiert. Auch schildert er die durchaus nicht widerspruchsfreie Haltung des Meisters, der nicht nur in seinem Frühwerk Nutzen aus den Bilderfindungen der frühitalienischen Malerei zieht, theoretisch aber den klassischen Kanon antiker Kunst gegen einen Teil seiner Schülerschaft verteidigen zu müssen glaubt: „Ces messieurs sont à

Florence [...]; moi, je suis à Rome... Vous entendez, je suis à Rome. Ils étudient le *gothique*... Je le connais aussi... je le déteste... Il n'y a que les Grecs!" (S. 321).

Hatte der Maler Amaury-Duval auch nur mit eher konventionellen, vom Einfluß des Lehrers deutlich geprägten Werken zur Kunst seines Jahrhunderts beitragen können, so ist es dem Schriftsteller Amaury-Duval durchaus gelungen, mit *L'Atelier d'Ingres* ein Memoirenwerk ersten Ranges zu verfassen, das gerade in seiner Verschmelzung von Sachinformation und Legendenbildung dem aufmerksamen Leser „gewisse *Grundvorstellungen* vom bildenden Künstler“ (Ernst Kris und Otto Kurz) vermitteln kann.

Und dennoch ist die Neuauflage eines Buches, das 1878 erstmals veröffentlicht wurde und als Quellenwerk in den größeren Bibliotheken durchaus greifbar ist, vor allem durch die Herausgeberleistung gerechtfertigt: Daniel Ternois hat den Text in historisch-kritischer Edition vorgelegt, mit einer längeren Einleitung in den Themenkreis des Werkes versehen und – nicht zuletzt – vorzüglich illustriert, wobei ein gewisser Schwerpunkt der Bildredaktion auf der Auswahl eher unbekannter und entlegener Bildbeispiele liegt. Ein ausführlicher Anhang bietet zudem Material zu den italienischen Reisen des Autors sowie eine Skizze zur Kunstgeschichte des *préraphaélisme français*, der auch in seinem Verhältnis zur Kunst der Nazarener noch immer nicht befriedigend untersucht worden ist. Besonderes Augenmerk aber muß der wissenschaftlichen Unterkellerung des vorgelegten Textes gelten: Eine Fülle von Anmerkungen, die gelegentlich zu Kurzsessays ausgeweitet werden und Informationen zu Künstlern, Auftraggebern und Theoretikern bereitstellen, aber auch über Bild- und Sachthemen unterrichten, haben aus dem bescheidenen Oktavbändchen von 288 Seiten einen stattlichen Quartband werden lassen, aus den bloßen Ateliererinnerungen eines Künstlers ein veritables Handbuch zur Kunst des 19. Jahrhundert in Frankreich. Daß der Kommentar des Herausgebers dort seine Grenzen findet, wo er in Bezug auf historische und ästhetische Fragestellungen erst eigentlich interessant wird, und daß in diesem Zusammenhang gelegentliche Fehleinschätzungen korrigiert werden müßten, ist einem Werk nicht anzulasten, dessen vornehmste Absicht es ist, einen Teil desjenigen Materials zu erschließen, mit dem die Erforschung einer Epoche und ihrer Kunst betrieben werden kann. Zu hoffen ist, daß die Edition der *Correspondance générale* von Ingres, die Daniel Ternois ebenfalls vorbereitet (vgl. *Archives de l'Art français* XXVIII/1986), die erreichte Rangstufe halten kann, und daß das Vorbild dieser Ausgabe weitere editorische Arbeit – so an den *cahiers* des Künstlers, aber auch an den Schriften von Delécluze oder Baudelaire, Gautier oder Delacroix – anregen wird.

In die Forschung zu Leben und Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres jedenfalls ist mit der Neuauflage von Amaury-Duvals *L'Atelier d'Ingres* ein Mosaikstein gefügt worden, der gewiß zur überfälligen Neubewertung des Künstlers beitragen wird.

Uwe Fleckner