

# Ein gegenwärtiger Blick: Die Geschichte der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts mit Stefan Germer betrachtet

Julie Ramos

(deutsche Übersetzung von Markus A. Castor)

Wagt man, wie ich es hier erstmalig versuche, die Arbeiten von Stefan Germer zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit in den Blick zu nehmen, so kann man nicht anders, als über die Anzahl der in nur einem Jahrzehnt seines Schaffens entstandenen Publikationen staunen. Das gilt ebenso für die unablässige Sorgfalt, mit welcher der Autor die gewissenhafte Untersuchung der Werke mit theoretischen Reflexionen verbunden hat. Ich werde deshalb an dieser Stelle weder alle Arbeiten erwähnen noch die Vielzahl der Perspektiven, die diese eröffnen, verfolgen können. Es sei zunächst daran erinnert, dass ihre mangelnde Bekanntheit in Frankreich zweifellos dem Fehlen von Übersetzungen geschuldet ist; allein ein postumer Aufsatz über Théodore Géricault bildet hier eine Ausnahme. Dieses vergleichsweise schwach ausgeprägte Interesse könnte in einem Zusammenhang mit der reservierten Reaktion stehen, mit der Pierre Vaisse, ein Autor, der zu dieser Zeit bereits als einer der aktivsten Kunsthistoriker zum 19. Jahrhundert galt, 1988 in der *Revue de l'art* auf die Publikation von Germers Dissertation antwortete.<sup>1</sup> Die Meinungsverschiedenheit resultierte aus dem programmatischen Charakter des Buches, den Germer bereits in seinem Titel unterstrich und mit welchem er an die Arbeiten seines Doktorvaters Werner Busch anschloss: *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*. Dieser programmatische Anspruch des Buches kommt mehr noch in dessen Einleitung zum Ausdruck: „Es gibt intellektuelle Anregungen, deren Bedeutung sich deshalb nur unzureichend durch Fußnoten belegen läßt, weil sie weniger einen Sachverhalt, als vielmehr die Art, einen Problemzusammenhang zu denken, betreffen.“<sup>2</sup> Man versteht die Gereiztheit, die eine derart selbstbewusste Positionierung in der französischen Forschung erregen konnte, insbesondere bei denjenigen, die – wie es Germer ja selbst ständig tun sollte – mit einer Erzählung der Kunst brachen, die die Avantgarden aneinanderreichten, und stattdessen die vergessenen Aspekte des 19. Jahrhunderts ans Tageslicht beförderten. Zurückkehren zum zuvor kaum beforschten Wanddekor, es wagen, einen roten Faden zu verfolgen, der die Werke mit scheinbar heterogenen Ansätzen verbindet – derartige Perspektiven zeichneten Germers Arbeit aus. Doch das Interesse für diese weiter gefasste Vergangenheit mündete nicht nur

**Regards croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 3 / 2015.

in der Rehabilitierung einer „anderen Kunstgeschichte“, wie sie die Eröffnung des Musée d’Orsay nicht ohne Polemik vor Augen gestellt hatte.<sup>3</sup> Vielmehr entsprach dieses Vorgehen dem Willen, die Methoden der Kunstgeschichte zu reflektieren. Denn was Germer mit den eifrigsten Antimodernen unter den Historikern des 19. Jahrhunderts teilte, war die Unzufriedenheit mit einem formalistischen Verständnis der Werke, deren betonte Flächenhaftigkeit zu einer Kunst ohne jeden Inhalt und ohne jede Geschichte zu führen schien. Indem Germer seine Aufmerksamkeit der Wandmalerei zuwandte, die gemeinhin mit einer „offiziellen“ Kunst, das heißt einer durch äußere Faktoren fremdbestimmten Kunst gleichgesetzt wurde, bot sich ihm die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen den formalen Innovationen und der historischen, sozialen und politischen Dimension von Kunst zu überdenken. Dieser Perspektivwechsel implizierte für Germer aber auch, sich ein wenig von Auseinandersetzungen freizumachen, die damals gerade das kunsthistorische Milieu bewegten. Sie bestanden im Wesentlichen aus Invektiven, in denen einerseits den „Modernisten“ eine doktrinäre Position vorgeworfen wurde und andererseits die „Positivisten“ als Revisionisten galten. Stattdessen zielte Germers Ansatz auf die Frage, ob nicht die Formen selbst, zu ihrer Zeit, Träger von Ideologien gewesen waren.

#### Ordnungen der Geschichtlichkeit

Germer bricht mit jeder Vorstellung von stilistischer Einheitlichkeit, indem er sich dafür entscheidet, für die zweite Hälfte des 19. Jahrhundert so verschiedene Kompositionen wie Ingres’ *L’Âge d’or* für das Château de Dampierre (1849), die Gemälde der *Cour de Comptes* (Palais d’Orsay) von Chassériau (1844–1848) sowie das 1878 von Chenavard entworfene und von Puvis de Chavannes (1884–1885) ausgeführte Dekor für die Treppe des *Palais du Commerce et des Arts* in Lyon zu vergleichen. Seine durch genaue Beschreibungen und Bildanalysen untermauerten Überlegungen führen ihn dazu, die Werke an eine neue Konzeption von Geschichte anzubinden, die nachdrücklich von einer Orientierung auf die Zukunft geprägt ist. In Korrelation hierzu, so Germer, wuchs auch das Bewusstsein der Maler für die Historizität ihres Mediums. Wenn er sich dabei auf die Pionierleistung Reinhart Kosellecks stützt, der die Beziehung von Zeitlichkeit und Repräsentation von Geschichte untersucht hat,<sup>4</sup> dann geschieht dies nicht nur der gelehrten Verhandlung der Diskurse wegen, sondern dient ebenso der Analyse der Physiognomie der Werke:

„Anders gesagt: nicht, weil sie den Philosophen zuhören, sondern unabhängig von ihnen, allein aus den Bedingungen ihres Mediums heraus, finden die Maler zu Formen, die sich in ihrer Reflektiertheit mit der Geschichtsphilosophie vergleichen lassen. Methodisch heißt dies, nicht die geschichtsphilosophische Restitution des Allgemeinen in der Malerei zu übertragen, sondern aus den Bedingungen der Malerei heraus das Bedürfnis nach einem übergreifenden Zusammenhang zu erklären.“<sup>5</sup>

Im Fall von Ingres’ *L’Âge d’or* ist es die spezifische Gruppierung der Figuren mit ihren stillgestellten Handlungen, deren Gestik an den Tanz und die Arabeske grenzt, die es ihm erlaubt, die Zeit einzufrieren, „die Veränderung in ästhetische Präsenz“<sup>6</sup> zu verwandeln und sich abzuwenden vom Gefühl einer apokalyptischen Beschleunigung nach der Revolution von 1848.<sup>7</sup> Dieses Vorgehen findet sich bei seinem Schüler Chassériau wieder, in


einer Verbindung von Historie und Alltagsgenre, die das traditionelle erzählerische Programm durchkreuzt, um sich in eine Aufreihung von Fragmenten aufzuspalten. Die Wahl von oftmals stillgestellten Figuren die bar jeder allzu deutlich hervorgehobenen Attribute sind, scheint darauf zu zielen, dass der Betrachter den Symbolismus der Fresken (der in allgemeiner Weise von den Idealen der Zivilisation handelt) verinnerlicht. Ziel scheint die Ausarbeitung einer modernen Mythologie<sup>8</sup> zu sein, die zugleich individuell und kollektiv ist. Die Reflexion über das „Wesen der Geschichte“<sup>9</sup> (und über die Gattung der Historienmalerei), die den ersten beiden Werken zugrunde liegt, wird mit den drei Werktiteln für die von Chenavard für Lyon entworfenen Wandgemälde, *Le Passé*, *Le Présent* und *L'Avenir*, nochmals eindeutiger. Indem sich Chenavard Denkern wie Tocqueville, Théophile Thoré, Ballanche, Quinet und Vico annähert, beruft sich sein Entwurf stärker noch als bei seinen Vorgängern auf das Ideal einer „sozialen Kunst“. Das lässt sich an einer Kompositionsweise festmachen, die eine Rückkehr zum Einheitskult der Humanität vorantreiben soll und sich dazu einer Architektur und eines Raumverständnisses bedient, demgemäß der Raum schon vor jenen Figuren existiert, die ihn schließlich einnehmen. Angesichts der Unabgeschlossenheit dieses Projekts schließt Germer auf eine geschichtliche Alternative:

„Zwei Auffassungen stehen sich gegenüber: die des ‚art philosophique‘<sup>10</sup>, die in der Reflexion des von der Kunst im Laufe ihrer Geschichte Erreichten und insbesondere in der Erinnerung an ihre einstige soziale Funktion die Möglichkeiten von Kunst in der Gegenwart im wesentlichen skeptisch beurteilt und daher zur Idee einer Malerei nach dem Ende der Malerei kommt. Und ferner, die des ‚art pur‘, die auf der Notwendigkeit von Kunst, nach den aktuellen politischen Enttäuschungen aber zugleich auf deren radikaler Autonomisierung beharrt.“<sup>11</sup>

Es ist diese zweite Alternative, die er in der Malerei von Puvis de Chavannes erkennt: Die Historizität von Werken wie der *Vision antique* und der *Inspiration chrétienne* löst sich in der Zeitlosigkeit und Idealität von *Bois sacré cher aux arts et aux muses* auf. Man könnte daher resümieren, der Vergleich der vier Werkgruppen suggeriere mehrere Haltungen der Künstler in Bezug auf die Zeitlichkeit: die Hemmung der Geschichte bei Ingres, das Aussetzen der Geschichte bei Chassériau, die Beschleunigung bei Chenavard und die Auflösung oder die Rückkehr in die Zeitlosigkeit bei Puvis. Germer verankert mithin deren formale Positionen in Ordnungen der Geschichtlichkeit, die er selbst wiederum als historisch begreift.

### Soziale Kunst und reine Kunst

Diese neuartige Herangehensweise ist freilich nicht frei von Mehrdeutigkeiten. Indem sie die Geschichte der Avantgarde vollständig entgrenzt, suggeriert sie doch zugleich – wie Pierre Vaisse richtig bemerkt, aber dann auch kritisiert hat – eine bestimmte teleologische Entwicklung. Mit Vaisse kann man nicht zuletzt die Frage nach einem problematischen, da nicht explizit begründeten Schwanken zwischen einem historischen und/oder philosophischen Interesse an Hegels Philosophie in Germers Buch stellen (wobei es mehr um den Hegel geht, der über das Entstehen des modernen Staates nachdenkt, als um den, der vom „Ende der Kunst“ spricht). In jedem Fall wird es Germer mit dem Rückgriff auf Hegels Philo-


 sophie möglich, eine Übereinstimmung zwischen der deutschen Ästhetik und den Debatten über die Rolle der Kunst im 19. Jahrhundert aufzudecken, und tatsächlich ist Hegel ja von Chenavard in Anspruch genommen worden. Nach Germer kommt diese Verwandtschaft seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und insbesondere während der Französischen Revolution zum Tragen, d. h. in einem Zeitraum, den er im Vorfeld jener vier Projekte untersucht, die das Zentrum seiner Studie bilden. Angesichts zweier paralleler Entwicklungen, des Verlusts der Vorbildhaftigkeit des klassischen Helden und des Gefühls einer Beschleunigung der Zeit, macht Germer eine Tendenz zum Anekdotischen und zur ‚Privatisierung‘ des Geschichtlichen aus, die sich einer fortschreitenden Individualisierung verdankt. Zudem bemerkt er eine zunehmende Betonung der psychologischen Verinnerlichung, der Empfindsamkeit und einer versonnenen Anmutung des Bildpersonals (eine Entwicklung, als dessen Paradigma ihm der *Brutus* von Jacques-Louis David gilt). Auf formaler Ebene kommt diese Tendenz in der Zurückweisung der Allegorie bei den Theoretikern der Revolution (u. a. bei Georges-Marie Raymond und Quatremère de Quincy) sowie in der Aufwertung der sinnlichen Effekte der Kunst zum Ausdruck. Diese Hypothese wird in einem Text aufgegriffen, den Germer im Jahre 1990 der Repräsentation Napoleons im Werk von David gewidmet hat.<sup>12</sup> Ihm zufolge reicht das Studium der ikonographischen Quellen des Malers nicht aus, um verständlich zu machen, wie die Wahl einer Komposition und einer Mimesis, die den Realitätseffekt (*effet de réel*) sucht, die Wirkkraft der Bilder zu steigern vermag. Germer hat diesen Gedanken in einem späteren Essai vertieft, der die Figuration des Geschichtlichen bei Édouard Manet behandelt. Seines Erachtens entschied sich Manet in seinen Bildern mehr für eine „Re-Präsentation“ denn für eine „Simulation“.<sup>13</sup> Die Wahl des Bildausschnitts und die spezifische Materialität des *Combat du Kearsarge et de l'Alabama* sowie der drei Versionen der *Exécution de Maximilien* fördern eine Beschränkung zutage, die allen Künstlern des 19. Jahrhunderts gemeinsam war: Germer bemerkt, „daß Geschichte niemals unmittelbar, sondern immer nur konstruiert [...] verfügbar ist“; verfügbar ist mithin lediglich eine instabile Konstruktion, die das bildliche Medium und die Beteiligung des Betrachters gleichermaßen betrifft.<sup>14</sup>

Man könnte die Überlegungen Germers mit denjenigen vergleichen, die unlängst Jacques Rancière über das Entstehen einer neuen, gemeinsamen Teilhabe am Sinnlichen (*partage du sensible*) in der Zeit um 1800 formulierte, ein dem demokratischen Ideal entsprechendes Phänomen, das – so wie Germer sich auf Hegel bezieht – auch Rancière an einem deutschen Text festmacht: an Schillers *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Dies führt zwar weder den einen noch den anderen Autor dazu, die Form als solche aufzuwerten, regt aber doch dazu an, das Auftauchen einer „Politik“ der Formen zu hinterfragen, die die Vorannahmen des Modernismus in Frage stellt. So schreibt Rancière:


„Die Kunst rührt also tatsächlich als autonome Form der Erfahrung an die politische Aufteilung des Sinnlichen. Das ästhetische Regime der Kunst errichtet das Verhältnis zwischen den Formen der Identifizierung der Kunst und den Formen der politischen Gemeinschaft in einer Weise, die von vornherein jede Opposition zwischen einer selbstbestimmten Kunst und einer fremdbestimmten Kunst, eines *L'art pour l'art* und einer Kunst für das Volk ablehnt. Denn die ästhetische Autonomie ist nicht diese Autonomie des ‚Machens‘, die der Modernismus gefeiert hat. Sie ist die Auto-

nomie einer Form sinnlicher Erfahrung. Diese Erfahrung erscheint als Keim einer neuen Menschheit, einer neuen individuellen und kollektiven Form des Lebens.“<sup>15</sup> Deshalb kommt bei Germer der Verweis auf die deutsche Philosophie für das Verständnis eines künstlerischen Phänomens, das zwar zeitgleich, aber in einem anderen Land, in einer anderen Kultur auftritt, nicht einem simplen Anachronismus gleich. Ebenso wenig ist dieser Verweis Teil der Mystik eines vermeintlichen Zeitgeistes. Vielmehr verbindet sich mit ihm eine Problematik von allgemeiner Relevanz, die im eigentlichen Sinne historischer und institutioneller Natur ist. Germer belegt damit die Fruchtbarkeit einer methodologischen Komplementarität zwischen Kunstgeschichte und Philosophie, zwischen französischen und deutschen Herangehensweisen. Zudem bieten seine Texte dem französischen Leser die Gelegenheit, einen wichtigen Teil der bis heute leider immer noch zu wenig übersetzten deutschen Forschung der 1980er und 1990er Jahre zu entdecken, mit deren Hilfe Germer das Instrumentarium seiner Analyse fortentwickelte.

#### Öffentlichkeiten der Kunst

Der Titel eines 1992 im *Art Bulletin* publizierten Beitrags, „In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences, and Social Spheres in Post-Thermidor France“,<sup>16</sup> markiert die Anlehnung Germers an die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule um Hans-Robert Jauss und Wolfgang Iser. Die Konzepte dieser Autoren, die von ihm in nahezu jeder seiner Arbeiten zum 19. Jahrhundert zitiert werden, dienen ihm in dem Aufsatz von 1992 dazu, Unterschiede zwischen den während des Jahres 1799 entstandenen Werken von David, François Gérard, Philippe-Auguste Hennequin und Pierre-Narcisse Guérin aufzuweisen. Um sich mit den beiden letzteren zu begnügen: Germer stellt die These auf, dass deren Werke ihre Betrachter auf eine Weise prägen, die sie mit den Lesern des philosophischen Romans (durch die Verwendung der Allegorie in *Le Triomphe du peuple français* von Hennequin) und des feuilletonistischen Romans (durch Leerstellen und eine Schwebel im *Marcus Sextus* von Guérin) vergleichbar macht. Diese Entlehnung von Methoden der Literaturwissenschaft wird durch einen Rückgriff auf die Linguistik von Émile Benveniste ergänzt, indem zwischen „Bericht“ (Hennequin) und „Diskurs“ (Guérin) unterschieden wird.<sup>17</sup> Unter den von Germer bevorzugten Referenzen begegnen ebenfalls die Namen von Wolfgang Kemp, Oskar Bätschmann und Louis Marin, die auch in dem gleichzeitig in zweiter Auflage erschienenen Sammelband *Der Betrachter ist im Bild* vertreten waren,<sup>18</sup> der von den Bestrebungen der Kunsthistoriker zeugt, die Rezeption ins Zentrum der bildenden Künste und der visuellen Kultur zu stellen. Diese methodologische Ausrichtung bekräftigt aber zugleich die Distanz Germers gegenüber einer rein ‚optischen‘ Herangehensweise an die Kunst wie auch gegenüber einer psycho-physiologischen Konzeption von Wahrnehmung<sup>19</sup> zugunsten eines historischen und sozialen Verständnisses. Das erlaubt ihm im Kontext dieses Beitrags, zwischen den tatsächlichen Betrachtern und dem erwarteten, erhofften Publikum zu unterscheiden, ein Gedanke, der auch von Timothy J. Clark aufgegriffen wurde.<sup>20</sup>

Eine vergleichbare Ausdifferenzierung des ‚Publikums der Kunst‘ trägt auch den Sammelband *Bilder der Macht – Macht der Bilder*, den Germer zusammen mit Michael

 Zimmermann 1997 herausgibt. Sein darin erschienener, der „Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“<sup>21</sup> gewidmeter Text vermag die vorangegangenen eigenen Arbeiten zu resümieren. Statt sich mit dem etwas unklaren Bild eines bürgerlichen Publikums zu begnügen, reflektiert er tatsächlich bereits mit seinen ersten Schriften die Arbeiten von Jürgen Habermas über den Wandel der Öffentlichkeit.<sup>22</sup> Dies gestattet ihm, hier abermals, die Untersuchung divergierender Meinungen zu verfeinern – ganz im Sinne des Prinzips einer Individualisierung des Kollektivs – und sie gleichzeitig mit einem Ansatz zu verbinden, der die Struktur und Funktion der Werke ins Zentrum stellt. Die neue Auffassung von Geschichtlichkeit sowie die gesteigerte Bedeutung der Sphäre des Privaten manifestieren sich nach Germer im Verlaufe des Jahrhunderts mit Hilfe von vier Dispositiven, die eine Aufwertung des Visuellen gegenüber dem Narrativ gemeinsam haben: das „pathetisierende“ Drama (das Anleihen beim Mythos macht), die Emotionalisierung (die dem Betrachter eine Identifikation erlaubt), das „Partikularisieren“, d. h. die detaillierte Schilderung des Besonderen, Individuellen (die sich einer historischen Rekonstruktion verdankt) und die Theatralisierung (die historische Genauigkeit und visuellen Effekt verbindet).<sup>23</sup> Dieses letztere Paradigma ist insbesondere den Werken von Ernest Meissonier und Adolphe Yvon eingeschrieben, die zuletzt wieder verstärkt Aufmerksamkeit gefunden haben. Germer zufolge speisen sich ihre Kompositionen aus anderen Massenmedien, etwa aus der illustrierten Presse, aus Panoramen oder aus der Photographie. Und genau dies eröffnet ihm die Möglichkeit, auf die Debatten zum Zeitpunkt der Ausarbeitung seiner Dissertation zurückzukommen:

„Der Charakter und die Bedeutung dieser Transformation mußten unverstanden bleiben, solange man die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts durch den Widerspruch zwischen avantgardistischen Bewegungen und einer als reaktionär eingestuften, für ‚akademisch‘ gehaltenen Malerei bestimmt sah. Doch auch die revisionistischen Forschungen, die seit gut dreißig Jahren dieses Schwarzweißbild des Kunstgeschehens durch differenzierte Analysen ersetzt haben und dabei Werke ins Zentrum rückten, welche dem Vergessen oder der Verachtung anheimgefallen waren, haben die Implikationen des von ihnen vorgestellten Materials nicht immer vollständig ausgeschöpft. Denn ihre vorrangig sozialgeschichtlich kontextualisierende Ausrichtung (die Korrektiv einer lange Zeit auf ästhetische Autonomisierungsprozesse fixierten Kunstgeschichtsschreibung war) führte häufig dazu, daß formale und syntaktische Aspekte von Bildern zu Gunsten illustrativer und semantischer Fragen vernachlässigt wurden, weswegen ihre mediale Verfaßtheit unbegriffen blieb.“<sup>24</sup>

Germer zog aus diesem Befund seine Konsequenzen und widmete jener Kunst des Zweiten Empire und der Dritten Republik einen ausführlichen Beitrag, die als „akademisch“, „offiziell“ oder als Salonkunst etikettiert worden war.<sup>25</sup> Wie im vorangegangenen Aufsatz plädiert er für eine Unterscheidung zwischen Kunstwerk und Bild, zwischen Kunst und Unterhaltung, zwischen elitärer Rezeption und dem „Anspruch des Kunstwerks auf die Masse“<sup>26</sup> (Walter Benjamin). Er gemahnt ebenso an deren diachrone oder synchrone Dimension im Verhältnis zur jeweiligen visuellen Kultur der Zeit – und das nicht kraft irgendwelcher zeitlos-absoluter Werte, sondern aufgrund der Strukturen und Funktionen der Bilder.<sup>27</sup> Er weist auf diese Weise in den ikonographischen wie formalen Herangehensweisen von William



Bouguereau, Jean-Léon Gérôme und Meissonier eine übereinstimmende Tendenz nach, visuelle Systeme zur Eroberung des Betrachters zu schaffen, die dazu geeignet sein sollten, von den Unwägbarkeiten und Zufälligkeiten der Wirklichkeit zu abstrahieren. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, scheinen ihm ihre Positionen – anders als der erste Blick suggeriert – weniger entfernt von denen der zeitgleichen Impressionisten zu sein – wenn man davon absieht, dass die „Zonen der Unbestimmtheit“,<sup>28</sup> an denen die Letzteren arbeiten, statt der ikonographischen Transparenz stärker die Materialität oder piktorale Opazität hervorheben, was dem Betrachter, Germer zufolge, einen größeren Interpretationsspielraum zugestehe.

#### Die Anwesenheit des Blicks

Indem er seinen Essai über die Salonkunst „Die Gestalt der Wünsche“ betitelt, evoziert Germer das, was zur selben Zeit auch seine Annäherung an die Malerei Géricaults bestimmt. In seinem englischsprachigen Beitrag für die 1996 erschienenen Kongressakten des Louvre ist es die Psychoanalyse (die insbesondere durch Jean-François Lyotard in *Discours, Figure* 1971 eingesetzt worden war),<sup>29</sup> von der er sein Rüstzeug zur Analyse derjenigen italienischen Zeichnungen Géricaults bezieht, die Umarmungen von Figuren beiderlei Geschlechts darstellen. Und erneut handelt es sich hier nicht darum, von außen und in vereindeutigender Weise das Instrumentarium einer anderen Disziplin schlicht anzuwenden. Vielmehr geht es um ein Verständnis dafür, wie die Struktur der Zeichnung selbst eine Interpretation jener Energien impliziert, die ihre eigene Hervorbringung bedingen.<sup>30</sup> Die Zeichnungen erweisen sich als Echo einer Urszene, die die Eltern ein- und das Kind ausschließt,<sup>31</sup> und funktionieren wie ein Phantasma, das jegliche Auflösung unterbindet. Letzteres speist sich aus einer Zirkularität der persönlichen Lebensgeschichte des Malers (der inzestuösen Beziehung mit seiner Tante vor der Italien-Reise) sowie einer doppelten Übertretung: einerseits der vertrauten mythologischen Ikonographie (Nymphen und Satyrn) und andererseits der traditionellen Diskursivität der Kunst (Ununterscheidbarkeit, Dekontextualisierung). Diesen Elementen gesellt sich eine letzte Übertretung hinzu, eine, die – nicht zuletzt durch die Referenz auf Michelangelo – den Glauben an die künstlerische Filiation aus dem Atelier erschüttert. Germer setzt die Untersuchung dieser Problematik in einem Beitrag unter dem Titel „Die Lust an der Angst. Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts“ fort, der posthum in englischer, deutscher und französischer Sprache erschienen ist.<sup>32</sup> Im Gegensatz zu den italienischen Zeichnungen Géricaults bekunden nach Germer die späteren Werke des Künstlers – die *Têtes de suppliciés*, die *Fragments anatomiques* sowie die „nicht zu domestizierenden Haustiere[ ] und [...] sexualisierten Kinder[ ]“<sup>33</sup> der Jahre 1817–1820 – eine Loslösung von seiner narzisstischen Projektion. Doch stellen sie nicht weniger die Souveränität des Betrachters in Frage, der das befremdlich Unheimliche in dem Maße erleiden muss, in dem er sich auf das Werk einlässt. Der zum Zeitpunkt von Germers Tod unvollendet gebliebene Aufsatz schließt mit einigen fragmentarischen Anmerkungen, die an die Bedeutung des Zusammenhangs von Blick und Kunst im Kontext einer vermehrten Rationalisierung erinnern. Ein knapper Satz, der sich auf das *punctum* bei Roland Barthes bezieht, ein zweiter über die



◊ „Autonomie des Bildlichen im Sinne von Luhmann als Bedingung und Form einer gesellschaftlichen Wirkung“,<sup>34</sup> lassen erneut das Bestreben Germers aufscheinen, die Besonderheiten des Mediums in ein (nonverbales) Wechselsystem der Kommunikation einzuschreiben, das zugleich psychischer, sozialer und institutioneller Natur ist.

Es ist schwierig, im intellektuellen Parcours Germers – von der Infragestellung der ‚Großen Erzählung‘ der Avantgarde über die Untersuchung einer der Modernität eigenen Historizität bis hin zum Studium des Zusammenspiels medialer Ordnungen – die Zeichen einer Epoche zu verkennen, die den Übergang zur Postmoderne diskutierte. Dieser Eindruck verstärkt sich angesichts der Bedeutung, die Germer den Diskursen und dem Kunstmarkt ebenso zuschreibt wie den Spannungen zwischen der Ausarbeitung eines „Répertoire des souvenirs“ und der Notwendigkeit eines „Vergessens in der Geschichte“<sup>35</sup> sowie einem Phänomen, das er als „Industrialisierung der Phantasie“<sup>36</sup> bezeichnet. Einige werden hierin unzeitgemäße Projektionen erkennen wollen. Als eine Strategie, dasjenige aufzudecken, was für das 19. Jahrhundert bislang unbeachtet blieb, werden es indes diejenigen verstehen, die den spezifischen Beitrag eines Blicks auf die Kunst anerkennen, der immer von einem wachen Bewusstsein für die Gegenwart belebt sein wird.

1. Pierre Vaisse, Rezension von: Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim 1988, in: *Revue de l'art* 84, H. 1, 1989, S. 84.
2. Stefan Germer, *Historizität und Autonomie. Studien zur Wandmalerei im Frankreich des 19. Jahrhunderts: Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes*, Hildesheim 1988, S. 9.
3. Erinnern wir uns, dass in die Jahre, die den ersten Schriften Stefan Germers vorausgingen, Ausstellungen fielen, die eindeutig Stellung gegen den Modernismus bezogen, etwa John House, Mary Anne Stevens (Hg.), *Post-Impressionism: Cross-currents in European Painting* (London, Royal Academy, 1979–80) und Gabriel P. Weisberg, *The Realist Tradition. French Painting and Drawing, 1830–1900* (The Cleveland Museum of Art, 1980) gezeigt in Cleveland, Brooklyn, Saint-Louis und Glasgow im Jahre 1980–81, ebenso wie die kontrovers diskutierte Eröffnung des Musée d'Orsay von 1986, die die „pompiers“ und die „modernes“ gegenüberstellte. Zu den Polemiken, auf welche sich Stefan Germer bezieht, sei auf Pierre Vaisses Artikel hingewiesen: „Les raisons d'une retour. Retrouvailles ou ruptures“, in: *Le Débat*, 10. März 1981, S. 10–28; vgl. ferner Charles Rosen und Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, New York 1984 sowie Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier?*, Paris 1984.
4. Siehe insbes. Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1979, ein erst spät ins Französische übersetztes Werk: *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Übers. aus dem Deutschen von Jochen Hoock und Marie-Claire Hoock, Paris 1990.
5. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., S. 97.
6. *Ibid.*, S. 226.
7. Siehe auch: Stefan Germer, „Stillgestellte Geschichte: Ingres und die Historienmalerei“, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Mainz 1990, S. 193–208.
8. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., S. 283. Germer stützt seine Analyse der Mythologien auf den Alltagsbegriff Roland Barthes'.
9. *Ibid.*, S. 328.
10. Nach der Formulierung Baudelaire's, der selbst Gegenstand des Beitrags ist: „Karikatur antiker Weisheit: Baudelaire über Chenavards Konzept für die Kunst der Moderne“, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd. IV, 1989, S. 217–232.
11. Germer, *Historizität und Autonomie*, op. cit., S. 397.

12. Stefan Germer, „On marche dans ce tableau. Zur Konstituierung des ‚Realistischen‘ in den napoleonischen Darstellungen von Jacques-Louis David“, in: Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle (Hg.), *Frankreich um 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, Stuttgart 1990, S. 82–103. Der Autor bezieht sich hier (S. 84, Anm. 14) insbes. auf Roland Barthes' „L'effet de réel“, in: *Communications*, Vol. 11, 1968, S. 84–89.
13. Stefan Germer, „Le répertoire des souvenirs. Zur Reflexion des Historischen bei Manet“, in: Manfred Fath und Stefan Germer (Hg.), *Édouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, München 1992, S. 40–54, hier S. 43: „Sein Bild ist nicht Simulation, sondern Re-Präsentation eines Abwesenden.“
14. *Ibid.*, S. 53: „Erstens erinnert es [das ‚Unabgeschlossene‘, Anm. d. A.] daran, daß Geschichte niemals unmittelbar, sondern immer nur konstruiert, das heißt nur durch malerische Vermittlung verfügbar ist. Zweitens [...] wird [der Betrachter] zum aktiven Teilnehmer an der Bedeutungsproduktion. Drittens [...] [ist] die Deutung von Manets Historienbildern beständig aufs Neue zu leisten.“
15. Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, hg. von Peter Engelmann, Übers. aus dem Franz. von Richard Steurer, Wien<sup>2</sup> 2008, S. 43; frz.: Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris 2005, S. 48.
16. Stefan Germer, „In Search of a Beholder: On the Relation between Art, Audiences and Social Spheres in Post-Thermidor France“, in: *Art Bulletin* 79, H. 1, März 1992, S. 19–36. Eine modifizierte Version seiner in diesem Text entwickelten Thesen ist erschienen unter dem Titel: „Comment sortir de la Révolution? Symbolische Verarbeitungsformen einer geschichtlichen Umbruchsituation im nachthermidorianischen Frankreich“, in: Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart (Hg.), *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter 1993, S. 241–250.
17. Vgl. Germer, „In Search of a Beholder ...“, op. cit., S. 29 u. Anm. 37, eine Stelle, an der er den Bezug Louis Marins auf Benveniste darlegt.
18. Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin<sup>2</sup> 1992.
19. Vgl. insbes. Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
20. Siehe Timothy J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton 1982, S. 14–15 (zitiert bei Germer, „In Search of a Beholder ...“, op. cit., S. 20, Anm. 7).
21. Stefan Germer, „Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts“, in: Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 17–36. Die Beiträge von Thomas Kirchner und Wolfgang Brassat in diesem Band zeugen von einer kontinuierlichen Verbindung mit Germer's Arbeiten über die Moderne.
22. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt/Neuwied 1962; Übers. in das Franz. von Marc B. de Lau-nay: *L'Espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris 1978.
23. Germer/Zimmermann, op. cit., hier: S. 25–26, mit einer Referenz des Autors auf Walter Benjamin und Marshall McLuhan. – Germer prägt an dieser Stelle die Neologismen „pathetisieren“, „emotionalisieren“, „partikularisieren“ und „spektakularisieren“.
24. *Ibid.*, S. 28.
25. Stefan Germer, „Die Gestalt der Wünsche. Zur gesellschaftlichen Modellierung des Imaginären in der Salonkunst des 19. Jahrhunderts“, in: Klaus Krüger und Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 169–182, hier: S. 170.
26. Germer nimmt Bezug auf Walter Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1939]“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I.2., Frankfurt a.M. 1980, S. 471–508, hier: S. 497; frz.: „L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique [1939]“, in: ders., *Œuvres III*, hg. von Rainer Rochlitz und Pierre Rusch, übersetzt von M. de Gandillac, P. Rusch, R. Rochlitz, Paris 2000, S. 269–316, hier: S. 302.
27. Germer, „Die Gestalt der Wünsche...“, op. cit., hier: S. 170 und S. 171.
28. *Ibid.*, S. 181. Der Begriff der „Zonen der Unbestimmtheit“ ist Kennzeichen der Rezeptionsästhetik. Germer wendet ihn hier auf die Ikonographie Gérômes an, der in der Darstellung der Aktion Effekte der Abwesenheit herbeiführt.
29. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris 1971.

30. Stefan Germer, „Je commence une femme, et ça devient un lion'. On the Origin of Géricault's Fantasy of Origins", in: Régis Michel (Hg.), *Colloque Géricault, La documentation française*, Paris 1996, Bd. 1, S. 423–448, S. 425; dt. Übersetzung von Barbara Hess: „Je commence une femme, et ça devient un lion'. Über den Ursprung von Géricaults Phantasie der Ursprünge", in: Julia Bernard (Hg.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahresring 46*, Köln 1999, S. 134–158, hier: S. 136: „Das heißt, daß Géricaults Zeichnungen nicht nur ‚Material' für eine Analyse liefern, sondern auch die Instrumente dafür: Ihre eigene Struktur impliziert eine Interpretation der Energien, die ihre Produktion motivieren. Mein Aufsatz wird sich deshalb darauf konzentrieren, dieses den Bildern inhärente analytische Potential herauszuarbeiten, anstatt psychoanalytische Konzepte auf sie anzuwenden, die von außerhalb herangezogen sind.“
31. *Ibid.*, S. 438; dt.: S. 152.
32. Stefan Germer, „Peurs plaisantes: Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XX<sup>e</sup> [sic] siècle", in: Bruno Chenique u. Sylvie Ramond (Hg.), *Géricault. La folie d'un monde*, Ausst. Kat., Lyon, Musée des Beaux-arts, Paris 2006, S. 15–31; zuerst ersch. in Engl.: „Pleasurable Fear: Géricault and Uncanny Trends at the Opening of the Nineteenth Century", in: *Art History* 22/2, 1999, S. 159–183, in der Folge auf Dt.: „Die Lust an der Angst – Géricault und die Konjunkturen des Unheimlichen zu Anfang des 19. Jahrhunderts", in: Klaus Herding u. Gerlinde Gehrig (Hg.), *Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006, S. 159–191.
33. *Ibid.*, S. 162.
34. *Ibid.*, S. 191.
35. Wir nehmen hier Bezug auf die beiden Texte, die die Frage nach der künstlerischen Herkunft Manets (vgl. Stefan Germer, „Le répertoire des souvenirs'. Zur Reflexion des Historischen bei Manet", *op. cit.*) und Géricaults in Angriff nehmen (Stefan Germer, „Oblivion to History: Géricault's Subversive Intent(sity)", in: Wessel Reinink und Jeroen Stumpel (Hg.), *Memory & Oblivion*, Proceedings of the XXIXth Intern. Congr. of the History of Art, Amsterdam 1.–7. Sept. 1996, Dordrecht: Kluwer 1999, S. 875–879).
36. Vgl. Germer und Zimmermann, *Bilder der Macht*, *op. cit.*, S. 8 sowie: Germer, „Die Gestalt der Wünsche", *op. cit.*, S. 169.

