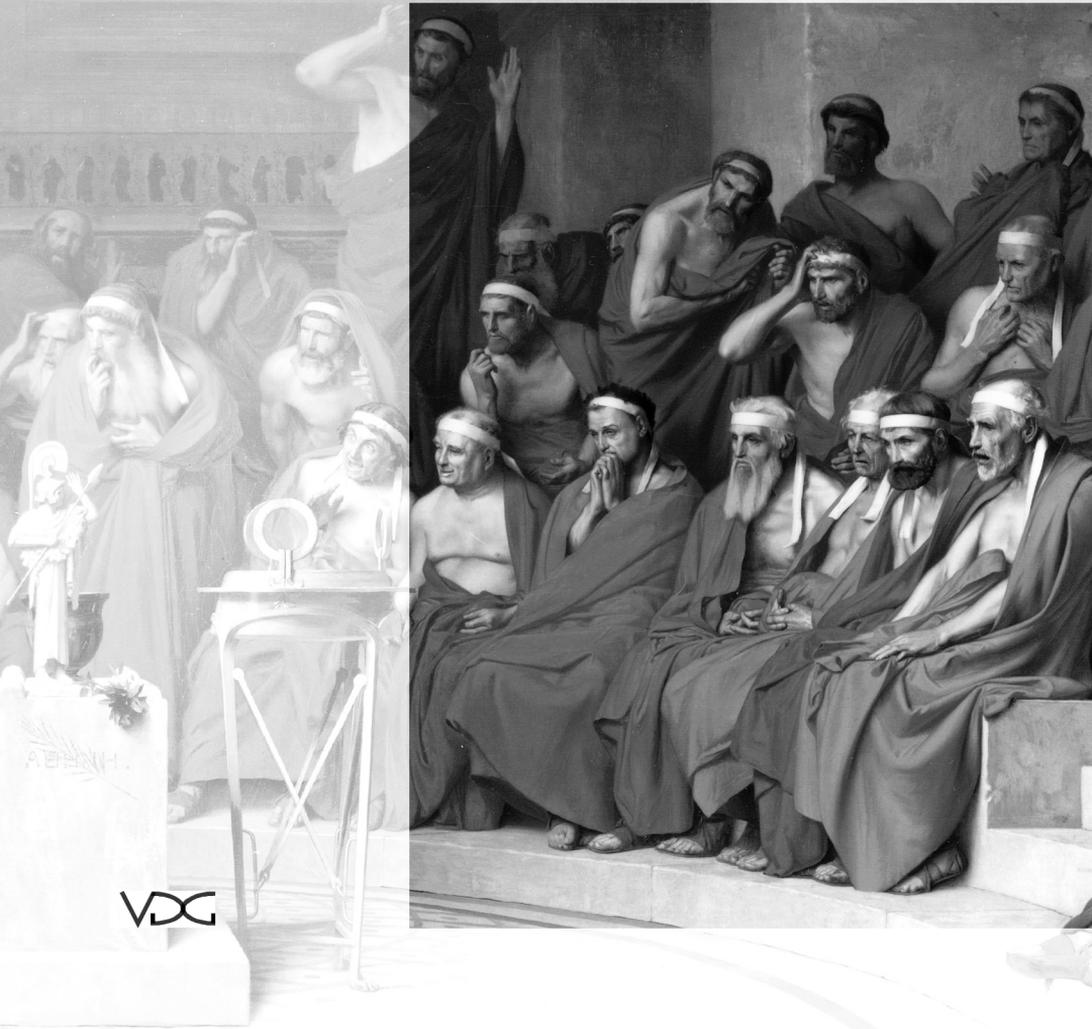


Gabriele Genge

Geschichte im Négligé
*Geschichtsästhetische Aspekte
der Pompeiermalerei*



V&G

Gabriele Genge
Geschichte im Négligé.

Gabriele Genge

Geschichte im Négligé
*Geschichtsästhetische Aspekte
der Pompiermalerei*

VDG

Umschlaggestaltung unter Verwendung von: Jean Léon Gérôme: Phryne devant l'Aréopage, 1861, Kunsthalle Hamburg

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Genge, Gabriele:
Geschichte im Négligé : geschichtsästhetische Aspekte der
Pompiermalerei / Gabriele Genge. - Weimar : VDG, 2000
Zugl.: München, Univ., Diss., 1996
E-Book ISBN: 978-3-95899-125-5

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2000

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Esther Knoblich, Berlin

Herzlich danken möchte ich meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Hans Körner, für viele Anregungen und Hinweise und vor allem für die wohlwollende Unterstützung, mit der er die vorliegende Arbeit von Anfang an begleitet hat. Mein Dank gilt auch der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die mich mit einem Promotionsstipendium im Rahmen des Graduierten-Kollegs der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg »Modernität und Tradition. Spezifische Denk- und Verhaltensweisen in Frankreich als Faktoren der Zusammenarbeit und des Wettbewerbs« finanziell unterstützt hat. Insbesondere möchte ich auch Herrn Prof. Dr. Wilhelm Schlink für seine Hilfe und zahlreiche anregende Hinweise danken.

Viele Freunde haben mir geholfen und mich in inspirierende Diskussionen verwickelt. Herzlich möchte ich daher Axel Paul und Olivier Chapuis danken. Auf besondere Weise hat mich Angela Stercken mit fachlichem und wegweisendem Rat unterstützt, der ich diese Arbeit widmen möchte.

Inhalt

Einleitung: »Art Pompier«. Begriff und Konzept in der Forschung	9
1. Neue Griechen und französische Geschichtsschreibung	23
1.1 Das Bild als historischer Text	24
1.2 Die Formierung einer methodischen Geschichtsschreibung: Das Ende der Ästhetik in der Geschichte	32
1.3 Geschichte als Kasperletheater	41
1.4 Historienmalerei und Erzählung	51
1.4.1 Das »genre anecdotique«	51
1.4.2 Die moderne »couleur locale« im Bild	62
2. Geschichten ohne Autor	71
2.1 Marionetten als Akteure: Der verlorene Standpunkt	71
2.2 Die Geschichte vom Tod - tote Geschichte	82
2.2.1 Historiographie und Fotografie	87
2.2.2 Die Nationalisierung der historischen Narration	93
2.3 Geschichte zum Lachen	96
2.3.1 Das Lachen als ästhetisches und historisches Prinzip	99
2.3.2 Das Lachen in der Antike	103
2.4 Gereimte Grotteske	108
2.4.1 Reihung als Prinzip der Wissenschaft	110
2.4.2 Historiographie und Ethnographie	114
2.5 Die Geschichte ist tot. Es lebe die Geschichte!	116
3. Historische Erzählungen des Körpers	127
3.1 Die pubertierende Göttin	133
3.2 Geschichte als Fleischwerdung	143
3.2.1 Die Fremde	147
3.2.2 Der weibliche Körper als Allegorie	151
3.3 Die Entkleidung der Geschichte	160
3.3.1 Vergewaltigung einer Nymphe	163
3.3.2 Geschichte im Kleid der Frau	167
3.3.3 Enthüllende Blicke	176
4. Die Frau als Form der Geschichte	183
4.1 Bouguereau und seine biographische Rezeption	187
4.2 Die Frau als dekoratives Objekt	195
4.2.1 Körper und Tanz	196

4.2.2 Vergewaltigung eines Satyrs?	200
4.2.3 Der »biologische« Körper als Kunstwerk	203
4.3 Funktionalisierungen des Körpers	212
4.3.1 Die Frau als Still-Leben	213
4.3.2 Venus und Familienmutter	218
4.3.3 Der unschuldige Blick	226
4.3.4 Nichts als die nackte Wahrheit	234
4.3.4.1 Die Wahrheit der Zeitgeschichte	236
4.3.4.2 Die biologische Wahrheit	241
Quellen- und Literaturverzeichnis	247
1. Quellen	247
2. Literatur	259
Abbildungen	283
Abbildungsnachweis	313

Einleitung

»Art Pompier«. Begriff und Konzept in der Forschung

Betrachtet man die Schlagzeilen, die die Pompierkunst anlässlich der großen Bouguereau-Ausstellung in Paris 1984 oder der Eröffnung des Musée d'Orsay hervorgerufen hat, so könnte man versucht sein, eine Veröffentlichung über die drei wichtigsten Protagonisten dieser Malerei mit einem Angebot an Rechtfertigungen und einer profunden politischen Standortbestimmung zu verbinden. Die französische Pompiermalerei ist bereits sehr früh in einer Weise politisiert worden, wie man sich Ähnliches von der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts oftmals gewünscht hätte. Doch die aus der Politisierung abgeleitete, einseitige Verurteilung eines Teilbereiches der französischen Malerei verhinderte lange Zeit auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Kunstwerken: Letztlich verdanken sich die Vorurteile und Klischees in der gängigen Haltung zur Pompiermalerei einer von Dualismen und Polarisierungen geprägten Modernesicht, deren Ablösung vor allem in Frankreich als schmerzlicher Prozess erfahren wurde.

Der Begriff »*art pompier*« ist bis heute nicht zufriedenstellend übersetzt und behandelt worden. »Salonmalerei« oder »Historienmalerei« oder auch »akademische Malerei« böten sich als Übersetzung an und treffen dennoch nicht das ästhetische Konzept, das sich mit dieser Malerei verbindet und von dem in dieser Arbeit die Rede sein soll.

In dem hitzigen Diskussionsklima von 1984, das von kämpferischen Parolen wie »*au feu les pompiers*« durchzogen wurde, war es Jacques Thuillier, der sich um die Rückführung der Debatte auf die Ebene der Kunstwissenschaft bemühte und der Pompiermalerei einen bis dahin verweigerten Platz in der Forschung einräumte. Geschickt näherte er sich der Pompiermalerei über den Umweg der Begriffsanalyse und erhob das Schimpfwort »*art pompier*« somit in den Rang einer historischen Stilcategory, auch wenn er noch deutlich die Qualitätsunterschiede zwischen der Pompiermalerei und der »modernen« Malerei hervorhob.

Der Begriff »*art pompier*« verdankt sich vermutlich der mündlichen Überlieferung des 19. Jahrhunderts. Von seinen etymologischen Ursprüngen aus versuchte Thuillier einen Bogen über die umgangssprachlichen Verwendungen des Begriffs in den Malerateliers des 19. Jhs. bis hin zu einem »philoso-

phisch-politischen Konzept« zu spannen.ⁱ Das Angebot an negativen Konnotationen des Begriffes »*pompier*«, der nicht, wie sonst bei Stil-Begriffen üblich, aus der Feder eines Kunstkritikers oder Kunsttheoretikers rührt, sondern vielmehr als »*argot d'atelier*«ⁱⁱ angegeben wird, umschreibt vor allem den wirkästhetischen Aspekt des so verunglimpften Kunstwerkes.

Zunächst bedeutet »*art pompier*« ins Deutsche wörtlich übersetzt »*Feuerwehrmanns-Kunst*« und ist nach Thuillier als ironische Anspielung auf die Historienbilder der Schule des Malers Jacques-Louis David zu verstehen.ⁱⁱⁱ Ein Spezifikum dieser Maler-Schule soll persifliert werden: Die Helme der bei David mit Vorliebe dargestellten antiken Helden werden – wenig schmeichelhaft – in die Nähe der Kopfbedeckung »moderner Feuerwehr-Helden« (also »*pompier*s«) gerückt. Der aufgeblasene Kopfputz der mythologischen Gestalten wird zum lächerlichen Detail einer unstimmgigen Inszenierungsweise. Neben dieser wörtlichen Übersetzung sind jedoch noch weitere Begriffskonnotationen zu berücksichtigen, die sich aus dem etymologischen Ursprung des Wortes »*pompier*« ergeben.

Sehen wir das französische Wort »*la pompe*« als Wortursprung an, so ergeben sich im Deutschen zwei Übersetzungen: Zunächst ist damit »*die Pumpe*«, also das Handwerkszeug des Feuerwehrmannes gemeint, dann aber auch das altmodische deutsche Wort »*Pomp*«, also feierlicher Aufzug, das im Französischen eine rhetorische Stilform bezeichnet. Man versteht darunter eine »*Art und Weise, sich in gehobener, edler und prächtiger Form auszudrücken, die schön im Ohr klingt*.«^{iv}. »*Art pompier*« würde dann in freierer Übersetzung »*aufgeblasene*« und auch »*pompöse Kunst*« bedeuten. In einem solchermaßen negativ beschriebenen Kunstwerk, so läßt sich hierbei bereits der Begriffsanalyse entnehmen, wird das Gefüge Betrachter-Bild problematisiert, der Betrachter erfährt das Dargestellte als unwahr, bzw. ästhetisch unangemessen überhöht. Form und Inhalt scheinen durch eine rhetorische Verkleidung auseinanderdividiert, die in Frage gestellt wird.

Neben einer begriffsgeschichtlichen Herangehensweise bezieht Thuillier in seinen Annäherungen an die Pompiermalerei auch die Frage einer chrono-

i. Vgl. Thuillier, Jacques: *Peut-on parler d'une peinture »pompier«?* (=Essais et conférences. Collège de France). Paris 1984; Ders.: *Pompier. Peinture et sculpture*. In: *Encyclopaedia Universalis*. Paris 1985, Bd. 14, S. 1028-31.

ii. Thuillier 1984, S. 18.

iii. Thuillier 1985, S. 1028.

iv. »(...) se dit figurément, en parlant du discours, de style, et signifie 'manière de s'exprimer en termes élevées, nobles, magnifiques, et qui sonnent bien à l'oreille.« In: *Dictionnaire de l'Académie Française*. 7. Aufl. Paris 1879, Bd. 2, S. 957.

logischen und gattungsspezifischen Festlegung mit ein. Er rechnet die französische, an staatliche Institutionen gebundene Malerei des Zeitraumes von 1863-1914 zur »*art pompier*«. Als Thema gibt er die Geschichtsdarstellung an, die im Historienbild und in der Gattung Wandmalerei vertreten ist. Die Pompiermaler stellen ihre Bilder regelmäßig im Salon aus, sind meist Angehörige der Akademie und gelten als Repräsentanten der Staatskunst. Meist werden die Künstler Adolphe-William Bouguereau, Alexandre Cabanel und Jean-Léon Gérôme als Hauptvertreter dieser noch ungenau fixierten künstlerischen Haltung genannt.

Über die nur vage überlieferte und deutbare Begriffsgeschichte lässt sich sozusagen *ex negativo* ein beliebtes, abfällig genutztes Schimpfwort ausmachen, das für jene staatlich geförderten Künstler und ihre Werke zu stehen vermag. Es bieten sich damit auch bereits erste Orientierungsmöglichkeiten. Zunächst als künstlerische Haltung nur vage fixierbar, wird »*art pompier*« von Thuillier zu Recht gedeutet als Konglomerat des Anti-Modernen. Die Zahl der meist bildreichen Publikationen, die sich dieser Bestimmung angeschlossen haben, zeugt überdies von der praktischen Nutzbarkeit dieser antithetischen Stil- und Zeitzuordnungen, die beispielsweise »*art pompier*« und Impressionismus polarisierend als »schlechte« und »gute« Kunst nebeneinanderstellen.^v

Die ersten kunsthistorischen Betrachtungen der Pompiermalerei, die die französische Kunstgeschichte mit einer ungeliebten Vergangenheit konfrontierten, hatten sich zunächst der Vorurteile zu entledigen, die sich aus jenem Maßnahmen an den Qualitäten der »Moderne« ergaben: Aus der Trennung der ästhetischen Moderne von den gesellschaftlichen Modernisierungsprozessen resultierte zunächst eine Degradierung der Staatskunst. Diese ließ sich mit einem scheinbar überholten Vokabular lediglich als Überrest einer vormodernen Kunstauffassung wahrnehmen, die sich zur Illustration bürgerlicher Moral- und Konsumwerte nutzen ließ. Die Pompiermaler wurden damit als Exponenten einer bürgerlich fortschrittlichen, modernen Gesellschaft angesehen, während ihre Kunst selbst den modernen Autonomieanspruch zu leug-

v. Crespelle, Jean-Paul: Les maîtres de la belle époque. Paris 1966; Ausst.-Kat. Berlin 1968: Le Salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; Ausst.-Kat. Hamburg 1970: Ein Geschmack wird untersucht. Die G. C. Schwabe Stiftung. Eine Dokumentation, hrsg. v. Werner Hofmann und T. Osterwald; Ausst.-Kat. Hampstead 1974: Art Pompier – Anti-Impressionism. 19th Century French Salon Painting; Harding, J.: Les peintres pompiers. New York 1979.

nen schien, ja mit diesem nicht einmal in einem Zusammenhang gesehen wurde.

Es war vornehmlich das Verdikt staatlicher Protektion, das den *Pompier*s angehetzt wurde und sie zu Gegnern der »unabhängigen« Malergruppen, vor allem der Impressionisten, stempelte. Die Pompiermaler galten als Vertreter staatlicher Macht und Drahtzieher der Kunstpolitik, kurz als Inbegriff der Einflußnahme des Establishments auf die Kunst. Diese staatsrepräsentative Rolle der Pompiermaler ist jedoch bislang sehr einseitig behandelt worden: Ästhetische Fragestellungen kamen zugunsten kunstpolitischer und sozialgeschichtliche Herangehensweisen zu kurz.

So widmeten sich einige Untersuchungen der staatlichen Förderung der Pompiermaler in Form von Staatskäufen, die sich durch die Einbindung der Künstler in die staatsautoritär kontrollierte Ausstellungspolitik des Salons ergaben. Der Zugang zu den regelmäßig stattfindenden Salons war staatlich reglementiert und einem vorhergehenden Prüfungsausschuß unterstellt. Eine Vielzahl der Staatsankäufe erfolgte über den Salon, der zudem als wichtigstes Kommunikationszentrum für den zeitgenössischen Diskurs über die Kunst fungierte.^{vi} Doch impliziert ein derartiger methodischer Ansatz eine Rolle staatlichen Mäzenatentums, die allein im Zweiten Kaiserreich wohl vorhanden war. Bereits für diesen Zeitraum muß einschränkend dazugesagt werden, daß der Staat sich die horrenden Preise der Pompiermaler schon bald nicht mehr leisten konnte.^{vii} Die Ergebnisse des Kunsthistorikers Pierre Vaisse belegen jedoch, daß das Konzept einer von öffentlichen Geldern unterstützten Staatskunst sich im Zeitraum der Dritten Republik kaum auf die Salonkünstler bezog. Vielmehr konzentrierte man sich auf die großen Dekorationsvorhaben öffentlicher Gebäude, um die Kunst schließlich ganz aus der staatlichen Bindung zu entlassen. Dem Mythos von den Staatsprotégés und ihren sozial benachteiligten »autonomen« Feinden weist Vaisse zu Recht den Status einer »*Legende*« zu.^{viii}

Es erscheint zudem problematisch, der staatlichen Ankaufspolitik allein Anhaltspunkte für ein mögliches ästhetisches Konzept der Pompiermaler zu

vi. Zur Rolle des Salons als Medium der Kommunikation und staatlicher Machtausübung, vgl. Sfeir-Semler, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*. Frankfurt, New York, Paris 1992.

vii. Angrand, Pierre: *L'état mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-60)*. In: *Gazette des Beaux-Arts*, Mai/Juni 1968, S. 303-48.

viii. Vaisse, Pierre: *L'esthétique XIXe siècle. De la légende aux hypothèses*. In: *Le Débat*, Bd. 44, (1987), S. 90-105; Vaisse, P.: *La Troisième République et les peintres: recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*. (Diss. 1980). Paris 1995.

entnehmen. Die künstlerische Produktion würde damit in ein starres Abhängigkeitsverhältnis gebracht, wohingegen vielmehr von wechselseitiger Einflußnahme von Kunst und Politik in diesem Zeitraum die Rede sein muß. Auch wenn sich an der den *Pompier*s angelasteten sozialen und kunstpolitischen Stellung nicht deuteln läßt, so führt die monokausale Erklärung der Kunst durch nicht-ästhetische Vorgaben zielstrebig zu einer verbreiteten, methodisch bedenkenswerten Verfahrensweise mit der Pompierekunst. Formal werden die Kunstwerke als unveränderte Fortsetzung einer aus dem 18. Jahrhundert datierenden Tradition der Staatskunst angesehen, deren vorrangige Gattung die Historienmalerei war. Sie werden als Spiegelbilder des bürgerlichen Lebens der Wohlhabenden begriffen, die zum großen Teil ihre Auftragsgeber waren. Man bezieht sich auf die Sujets der Maler, die nach allgemeiner Auffassung in ihren Bildern Leben und Geisteshaltung ihrer Gesellschaft realistisch illustriert hätten.^{ix} Doch scheint die spezifische Sprache der Bilder auf diese Weise seltsam ausgeblendet, verschwindet sie doch zugunsten einer suje- torientierten Sammlung geschichtsträchtiger Bildraten.

Albert Boime unternahm 1982 den Versuch, Einzelwerke der Pompiere- malerei von ihrem alleinigen Illustrationswert zu befreien, indem er ihre Sujets als überlegte Realitätsinszenierungen in staatlichem Auftrag auffaßte, und sie mit dem Begriff des »*offiziellen Realismus*« belegte.^x Damit gelang es ihm, den strategischen Nutzen der Realitäts-Sicht der Pompiere-maler als Resultat staatlicher Direktiven zu deuten. Er unterstrich dabei den neuen Erziehungsauftrag, dem die Pompiere-maler Gérôme und Cabanel durch ihre Lehrtätigkeit an der *École des Beaux-Arts* spätestens seit der Akademiereform von 1863 und der durch sie entstandenen Umbruchsituation unterstellt waren. Er verstand Gérôme und Cabanel als künstlerische Repräsentanten einer neuen, akademieunabhängigen, staatlich gelenkten Initiative zur Einbindung moderner Wissenschaften, vornehmlich der Geschichtswissenschaft, in einen nationalen Bildungsanspruch. Damit war ein erster Schritt hin zu einer gattungsspezifischen Behandlung der Pompiere-maler gemacht, die nun als Historienmaler und in einem Zusammenhang mit der Geschichtsschreibung betrachtet wurden. Doch Boime diskutiert weder die Prämissen modernen Wissenschaftsanspruches in der Historiographie, noch analysiert er einzelne Bilder auf diese

ix. Vgl. Burollet, Thérèse: Antidiseestablishmentarianism. In: Art News Annual Bd. 33, (1967), S. 89-99. Celebonovic, Aleksa: Bürgerlicher Realismus. Die Meisterwerke der Salonmalerei. Berlin 1974.

x. Boime, Albert: The Second Empire's Official Realism. In: Weisberg, Gabriel (Hrsg.): The European Realist Tradition, Bloomington 1982, S. 31-124.

Fragestellung hin. Der Zusammenhang von modernen Vorgaben der Geschichtswissenschaft und ihrer »Erfüllung« im Bild bleibt unbehandelt, der Realismusbegriff ebenso undurchsichtig. Bezeichnenderweise verwendet Boime den Begriff der »*art pompier*« nicht mehr, obwohl sich in ihm gerade auch wichtige Aspekte für die methodische Weiterführung und Ausweitung seines eigenen Ansatzes verbergen.

Auf den bei Boime erwähnten Zusammenhang von Pompiermalerei und moderner Wissensvermittlung und Wissens-Erfassung weisen bereits einige wenige Quellen des 19. Jhs. hin, die bei Thuillier unerwähnt blieben. Je nach strategischem Nutzen wird hier der Begriff »*art pompier*« auf sehr unterschiedliche Weise verhandelt. Zunächst fällt dessen enger begrifflicher Zusammenhang mit dem Bereich der Historienmalerei ins Auge. Die Besonderheit, die die zeitgenössischen Kritiker der Pompiermalerei zusprechen, wird jedoch nicht im illustrierenden Geschichtsinteresse gesehen. Vielmehr erkennt man in den Vertretern der »*art pompier*« Historienmaler, deren große Inszenierungen mit einem wissenschaftlichen Erneuerungsprozeß konfrontiert werden. So belegt der Realismus-Anhänger Edmond Duranty im Jahr 1876, daß er den vielgeschmähten »Feuerwehrlhelm« von Davids Léonidas-Darstellung als Metapher für die nachfolgende Kunst verstehe, die stets den neuesten geschichtswissenschaftlichen Erkenntnissen hinterhereile.^{xi} Wenn sich auch gerade mit dieser Feststellung seine Kritik an der Pompiermalerei verbindet, so schafft Duranty hier einen Bezug zwischen Historienbildern und Wissenschaft, der sich – wenn auch ungewollt – als vielversprechendste Zugangsmöglichkeit zur Pompierkunst erweist. Auch wenn offensichtlich unter den Zeitgenossen noch nicht einmal Einigkeit darüber herrscht, ob die David-Schule selbst und ihre Nachfolger oder mit Cabanel, Bouguereau und Gérôme lediglich die nachfolgenden Künstler des ausgehenden 19. Jhs. mit dem Begriff »*pompier*« belegt werden sollen, so kann man in anderer Hinsicht Einstimmigkeit herauslesen: in der Verbindung historischer Inhalte und einem wissenschaftsorientierten Blick der Künstler. Zwei Jahre nach Durantys Bemerkungen rechnet es dann der erste Professor für Ästhetik und Kunstgeschichte am *Collège de France*, Charles Blanc, der Davidschule negativ an, eine

xi. »(...) croient-ils enfin que parce qu'ils ont terrassé, pourchassé, envoyé au diable le monstre Anachronisme, ils auront fait grande œuvre d'art. Ils ignorent que tous les trente ans, la sordide archéologie fait peau neuve, et que la calotte béotienne à nasal et à couvre-joues, par exemple, qui est le dernier mot de la mode érudite, ira rejoindre à la ferraille le grand casque du Léonidas de David, qui fut dans son temps l'extrême expression du savoir-ès-choses (sic) antiques.« Duranty: La nouvelle peinture. A propos du groupe d'artiste qui expose dans les galeries Durand-Ruel, Paris 1876, S. 5-6.

langweilige und veraltete Geschichtsdarstellung betrieben zu haben, die als »*style pompier*« bezeichnet würde. Er fügt hinzu, daß sich inzwischen aber die zeitaktuelle Geschichtswissenschaft ein »*wahreres Wissen von der Antike*« erworben habe. Die Antike könne nun auch wieder »*ohne Lächerlichkeit*« bildlich dargestellt werden. Blanc bestätigt damit die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Geschichtswissenschaft.^{xii} Offensichtlich ist es jedoch allein die Davidschule, der er das verunglimpfende Pompier-Etikett einer »falschen« Vergangenheitsrezeption anheften will. Strategisch klug nimmt er damit die zeitgenössischen Historienmaler vom Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit aus, wenn er sie auch als in der Tradition der David-Schule stehend betrachtet. Auch Jules Bretons Bewertung von 1890 fällt ähnlich aus. Der Maler und Kunstliterat sieht ebenfalls die geschichtswissenschaftliche Ausrichtung der Pompiermalerei, die er wie Blanc mit der David-Schule identifiziert. Diese wird auch hier zum Sinnbild eines veralteteten und inzwischen eingeholten Geschichtsverständnisses und sie steht Breton darüber hinaus für eine Sprache, die notwendig unglaubwürdig wirkt. Ebenso wie bei Blanc schließt sich das Lob an die zeitgenössischen Historienmaler an: Die »neugriechische Schule« habe in der Nachfolge unter Jean-Léon Gérôme eine neue Geschichtsauffassung initiiert. Damit sei »*das ganze Regiment der nackten berühmten Helden lächerlich gemacht worden, die ihre Nacktheit allein mit einem Feuerwehrlhelm bedecken konnten.*«^{xiii} Nun verkehren sich die Vorzeichen. Jean-Léon Gérôme geht als Garant neuer Geschichtsglaubwürdigkeit aus dem Begriffs- und Zuordnungsdesaster hervor.

Doch was bleibt, wenn man diese zeitgenössischen Ansätze nicht nur auf die Begriffsentwicklung verengt, sondern auch jene Verfahrensweisen mit einer Kunst befragen möchte, die im 19. und beginnenden 20. Jh. historische Inhalte verbreitete? Es erscheint kaum sinnvoll, den spitzfindigen Einteilungen und Zuordnungen der Zeitgenossen zu folgen, die den Begriff »*pompier*« (nicht nur im Hinblick auf die David-Schule) vor allem dann verwenden, wenn sie Kunst kritisieren wollen, die ihre Sprache verloren, ihre Inhalte trotz

xii. »(...) les héros que célébrait l'école de David, ou pour parler plus juste, la queue de David, étaient des figures tirées d'ancien bas-reliefs, armées d'un certain casque bien connu et d'une certaine épée, ou revêtues d'une certaine toge invariable, des figures de marbre, qui ne paraissaient ni vivre ni avoir vécu, et constituaient ce que les rapins appellent le style pompier. Aujourd'hui, où nous avons de l'antique une notion plus vraie (...) on peut, sans être ridicule, nous reparler d'Athènes et d'Aristion, de Corinthe et du consul mummius.« Blanc, Charles: Les Beaux-Arts à l'exposition Universelle de 1878. Paris 1878, S. 203f.

xiii. Breton, Jules: La vie d'un artiste: art et nature. Paris 1890, S. 32.

vermeintlicher Ernsthaftigkeit der Lächerlichkeit preisgegeben hat. Die Probleme scheinen lösbar, verengt man einerseits den von Zeitgenossen offenbar recht freizügig gebrauchten »*pompier*«-Begriff auf jene Maler, die Thuillier als Pompiermaler benennt, und denen bis heute das Stigma einer geschichtssillustriativen und pompösen Sprache anhaftet. Andererseits schiebt sich bald eine Frage in den Vordergrund, die sich nicht nur auf die vergangene, sondern auch aktuelle die Wirkweise der Pompierbilder bezieht. In den skizzierten Texten drückte sich aus, daß mit dem Begriff »*art pompier*« vor allem ein für die Malerei problematisch gewordenes Geschichtsverständnis verbunden wurde. Vorrangig behandeln die Autoren dabei den »Wahrheitsanspruch« des Historienbildes bzw. die Glaubwürdigkeitskriterien bildkünstlerischer Mittel. Damit ist die Pompiermalerei in den engen Zusammenhang mit einem grundlegenden Phänomen der Moderne zurückgeführt, dem sie heute ihre abschätzige Behandlung verdankt: dem Prozeß der Verwissenschaftlichung von Geschichte.

Die Geschichte wird im 19. Jahrhundert zur zentralen Kategorie gesellschaftlicher Orientierungsbedürfnisse, die vor allem im Zeitalter der Nationalstaaten den grundsätzlichen Bruch mit vergangenen mythischen oder religiösen Denkformen kompensieren soll. Michel Foucault nennt aus diesem Grund das 19. Jahrhundert »*l'âge de l'histoire*«^{xiv} und bezeichnet die Geschichte nicht allein als Gebiet eines bestimmten Wissenschaftsbereiches, sondern versteht unter Historizität eine fundamentale Denk- und Wahrnehmungskategorie, die als »Machtdiskurs« das gesamte Erleben und Denken durchzieht. Am Umgang mit den Themen und Stoffen der Geschichte wird Bewußtsein und Problematik der Moderne deutlich: Die Geschichte wird neuen Wissensformen untergeordnet, sie soll methodisch vermittelt und damit nicht mehr länger einem zufälligen und subjektiven Zugriff unterworfen sein. Die Wissens- und Sinnangebote, die von der Geschichte eingefordert wurden, müssen nunmehr überprüfbar werden und eine gesicherte Vergangenheit gewährleisten. Die mit einer ästhetischen, subjektiven Auslegung verbundene Deutung des Faktenmaterials zieht den Verdacht der unzulässigen Manipulierung nach sich, es kommt zur Institutionalisierung der Geschichts- und Naturwissenschaften.

Auf diese Weise verändert sich auch der Bezug von Kunst und Geschichte grundlegend im 19. Jahrhundert, was innerhalb der Kunstgeschichte und der

xiv. Foucault, Michel: *Les mots et les choses*. Paris 1966, S. 229f.

Geschichtswissenschaft zu einer methodischen Abgrenzung geführt hat. Innerhalb der Kunstwissenschaft wird es als ein Phänomen der Moderne gedeutet, daß die Kunst sich von der Geschichte abtrennt und in einer folgerichtigen Entwicklung ihrer Autonomie entgegenstrebt. Diese hegelianisch orientierte These sieht in der Vermittlung des Historischen in der Kunst des 19. Jahrhunderts ein zur ästhetischen Beliebigkeit verfallendes Phänomen, dessen politische Signifikanz nicht mehr auszumachen ist.^{xv} Beispielsweise wird diese Auffassung noch in Stefan Germers Untersuchung über »*Historizität und Autonomie*« der Monumentalmalerei in Frankreich vertreten. Die Konsequenz der Auflösung des Historischen in autonome Malerei wird augenfällig an der Monumentalmalerei vorgeführt: Die kurz besprochene »Niedergangphase« der Historienmalerei, abgehandelt an der Umbildung der Heldengeschichte zum anekdotischen Bild in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, wird zum Verfallsymptom des Historischen im Bild überhaupt.^{xvi}

Doch die genannten Vorbehalte betreffen nicht den Diskurs der Kunstgeschichte allein, sondern entsprechen in sehr ähnlicher Weise einem methodischen Vorurteil in der Geschichtswissenschaft. Dort hat sich die Absetzung von der Ästhetik im 19. Jahrhundert ebenso plakativ vollzogen. Die »literarisch-ästhetische Form des Historischen« stand diametral dem neu formulierten Wissenschaftsanspruch entgegen.^{xvii}

Der Gedanke, daß auch die Geschichtsschreibung eine eigene Ästhetik besitze, die ihren Wahrheitsgehalt und den Grad ihrer Ideologisierung bestimmt, wurde in der modernen Geschichtswissenschaft lange unterdrückt. Weitgehend besteht Einigkeit darüber, daß Historiker mehr oder wenig explizit in ihren Werken geschichtsphilosophische Positionen einnehmen, daß ein theoretisches Fundament ihr Schreiben bedingt. Daß jedoch jenem eingeräumten rationalen, methodischen Kern, der »Erklärung von Geschichte« noch ästhetische Operationen vorgelagert sind, die das Quellenmaterial vorstrukturieren, war lange Zeit nicht Gegenstand theoriebezogener Diskussion.^{xviii} Und selbst wenn man einräumte, daß die »erzählende Form« der

xv. Vgl. Wappenschmidt, Heinz-Toni: Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jhd. Zum Problem von Sein und Schein, München 1984, S. 46f.

xvi. Germer, Stefan: *Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts.* Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes (=Studien zur Kunstgeschichte Bd. 47.) Hildesheim, Zürich, New York 1988.

xvii. Rösen, Jörn: Wie kann man Geschichte vernünftig schreiben? Über das Verhältnis von Narrativität und Theoriegebrauch in der Geschichtswissenschaft. In: Kocka, Jürgen; Nipperdey Thomas (Hrsg.): *Theorie und Erzählung in der Geschichte,* (=Beiträge zur Historik Bd. 3). München 1979, S. 300ff.

Historie dem aufgeschriebenen Geschehen eine Bedeutung verleiht, ihm Wahrheitskriterien vorordnet, daß also eine Unterscheidung von Geschichte und Plot möglich sei, gelangte man in der Zerlegung der strukturgebundenen Prozesse bei der schriftlichen Fixierung von Geschichte immer noch nicht an jenen Punkt, zu dem Hayden Whites Untersuchungen führten: Mit Verweis auf strukturalistische Sprachmodelle, die er als die »tropische Struktur der Sprache« selbst bezeichnet, untersucht er die »poetischen Tiefenstrukturen der historischen Einbildungskraft«. ^{xix} Hayden White deutet damit die Geschichtsschreibung als künstlerisches Verfahren, das das historische Material bereits im Akt des Sichtens, Darlegens und Schreibens sinnstiftend ästhetisiert.

Die von White dargestellten methodischen Überlegungen zur Geschichtsästhetik ermöglichen es, nach gemeinsamen ästhetischen Kriterien von Kunst und Geschichte in genau jener Übergangsphase zu fragen, der die Werke der Pompiermalerei angehören. Das Auseinanderdriften von Kunst und Geschichte reflektiert sich im Begriff der »art pompier«, denn der Wahrheitsanspruch der Bilder, ihre rhetorische Überzeugungskraft gerät in den Ruf, unnützes Beiwerk und Verschleierung des Faktischen zu sein. Dies führt nicht sofort zum viel beschworenen »Tod der Historienmalerei« ^{xx} sondern, so läßt sich darlegen, zu einer breit angelegten Suche der Pompiermalerei nach Modernisierungsstrategien, die einen Paradigmenwechsel in Historiographie und den Prämissen sinnlicher Erfahrung sichtbar machen. Die Entwicklung einer bis heute gültigen Vorstellung von wissenschaftlicher Objektivität, die zuletzt auch eine Neudefinition von Erfahrung und Wissen nach sich zog, wurde, dies soll im vorliegenden Buch gezeigt werden, Anliegen und experimentelles Interesse der Pompiermalerei, die sich auf diese Weise zum machtvollen Mit-Träger dieses neuen Denkens zu erkennen gibt. Damit können die Historienbilder der »art pompier« als Zeugnisse für einen Modernisierungs-Prozess angesehen

xviii. Neuere Beiträge zur Diskussion dieser Thesen bieten folgende Autoren: Kocka, Jürgen; Nipperdey Thomas (Hrsg.): Theorie und Erzählung in der Geschichte (= Beiträge zur Historik, Bd. 3). München 1979; Koselleck, Reinhart; Lutz, Heinrich; Rüsen, Jörn (Hrsg.): Formen der Geschichtsschreibung (= Beiträge zur Historik Bd. 4). München 1982; Meier, Christian; Rüsen, Jörn (Hrsg.): Historische Methode. (= Beiträge zur Historik, Bd. 5). München 1988; Koselleck, Reinhart: Einführung. In: White, Hayden: Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. (= Sprache und Geschichte, hrsg. v. Reinhart Koselleck u. Karlheinz Stierle, Bd. 10), (1986). Stuttgart 1991, S. 1-6.

xix. White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert, (1973). Frankfurt 1992, S. 50.

xx. Vgl. Vaisse, Pierre: Vom Fortleben der Historienmalerei. In: Dümchen, Sybil/ Nerlich, Michael (Hrsg.) Texte-Image. Bild-Text. Colloquium Berlin 2.-4.12.1988. Berlin 1990, S.209-219.

werden, dessen rhetorische Vorgaben bislang unentdeckt blieben. An ihnen kann ablesbar werden, welchen ästhetischen Strategien sich der neue Anspruch der Geschichtswissenschaft verdankt, welche Sehweisen ihm zugrundeliegen. Ansatzweise kann von der These ausgegangen werden, daß Historiographie und Malerei eine analoge Sprache sprechen, daß Bilder wie Texte und Texte wie Bilder gelesen werden können.

Innerhalb der Literatur- und Kunstwissenschaft haben bereits vereinzelt Autoren aus diesem methodischen Ansatz Nutzen gezogen, ohne ihn jedoch für breiter angelegte bildsprachliche Untersuchungen fruchtbar zu machen. Eine vergleichende Sicht auf die Produkte von Geschichtsmalerei und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert unter dem Aspekt ihrer Moderne-Ausrichtung ist bislang für den französischen Bereich erst rudimentär angestellt worden.^{xxi} Auch das jüngst erschienene Werk Haskell über den Zusammenhang von Malerei und Geschichtsschreibung im Frankreich des 19. Jahrhunderts widmet sich dem Einfluß des Bildmaterials und seines Quellenwertes auf die Geschichtsschreibung, nicht aber dem interaktiven Modernisierungsprozess beider Gattungen.^{xxii} Vielmehr hat in den letzten Jahrzehnten die deutsche Historienmalerei als didaktisches Forum deutscher Historiographie am Beispiel der Wandmalerei des 19. Jahrhunderts breites Forschungsinteresse in der Kunstwissenschaft gefunden.^{xxiii} Doch sind Vorgaben und Strategien von Geschichtswissenschaft und Malerei in Frankreich und Deutschland sehr unterschiedlich zu bewerten. Während in Frankreich die Historienmalerei und die Geschichtswissenschaft zu gleicher Zeit Träger und Mittler eines viel diskutierten Verwissenschaftlichungsprozesses im Verlauf des 19. Jahrhunderts waren, hatte die Geschichtswissenschaft in Deutschland einen deutlichen zeitlichen Vorsprung. Sie erfuhr ihre Institutionalisierung

xxi. Bann, Stephen: *The Clothing of Clío: A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge 1984; Germer, Stefan: *Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. In: Germer, Stefan; Zimmermann, Michael: *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 12). München, Berlin 1997, S. 17-36.

xxii. Haskell, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder* (1993). Dt. übers. München 1995.

xxiii. Brix, Michael, Steinhauser, Monika: »Geschichte allein ist zeitgemäß«. Historismus in Deutschland (= Sammelband einer Historismustagung des Ulmer Vereins, München 1.-3.4.1977). Lahn-Gießen 1978; Wappenschmidt, Heinz-Toni: *Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jhd. Zum Problem von Sein und Schein*. München 1984; Wagner, Maria: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jhds. in Deutschland*, (=Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. v. Ulrich Hausmann u. Klaus Schwager, Bd. 9). Tübingen 1989.

rung bereits in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, was auch die deutsche Historienmalerei in ein anderes Abhängigkeitsverhältnis brachte.^{xxiv}

Wie könnte eine Untersuchung der narrativen und metaphorischen Strategien des Historienbildes vor sich gehen? Welche formalen Strukturen im Bild könnten modernen historiographischen Objektivitätsansprüchen vergleichbar sein? Zur Beantwortung dieser Fragen steht in der aktuellen Kunstwissenschaft ansatzweise das Instrumentarium rezeptionsästhetischer Ansätze zur Verfügung, die vergleichbar den Intentionen Whites untersuchen, welchen formalen Mitteln sich die Erzähl- bzw. Zeitstruktur eines Geschichtsbildes verdankt.^{xxv}

Für die Betrachtung der Pompiermalerei erschloß sich ein breites Spektrum geschichtsästhetischer Fragestellungen, dessen Einzelprobleme eine weitverzweigte Interaktion von Historiographie und Historienmalerei erkennen lassen: Ausgehend von der Begründung einer neuen Bildrhetorik in den neugriechischen Sujets des Malers Jean-Léon Gérôme dient das hierbei erarbeitete rezeptionsästhetische Vokabular dazu, Strategien der Verwissenschaftlichung in der Einzelbildanalyse von narrativen Historienbildern beispielhaft vorzuführen. In einem folgenden Teil steht die Aktdarstellung als traditionelles Formenvokabular der Gattung Historienbild im Vordergrund. Hier dient der weibliche Körper, so die vorliegende Deutung, als Mittler und Instrumentarium neuer Verwissenschaftlichungsprozesse, er wird zur maßgeblichen Allegorie des Historischen in den Darstellungen Cabanels, Baudrys und Gérômes. Ein letzter Teil des Buches schließlich widmet sich den späten Aktdarstellungen des Künstlers Bouguereau, dessen Einbindung in den staatlichen Erziehungsapparat Höhepunkt und Ende der »*art pompier*« bildet.^{xxvi}

Die gewählte Methode machte die Begrenzung auf wenige signifikante Künstler notwendig. Hier erschien es sinnvoll, die Hauptfiguren der Pompier-

xxiv. Vgl. Becher, Ursula A. J.: Geschichtsinteresse und historischer Diskurs. Ein Beitrag zur Geschichte der französischen Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert, (=Studien zur modernen Geschichte, Bd. 36, hrsg. v. Fritz Fischer, Klaus Detlev Grothusen, Günter Moltmann, Bernd-Jürgen Wendt Universität Hamburg). Stuttgart 1986.

xxv. Bryson, Norman: Calligram. Cambridge 1988; Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhundert. In: Ders.: Der Betrachter ist im Bild, Berlin 1992, S. 307-333.; Marin, Louis: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten. In: Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Berlin 1992, S. 142-168; Pochat, Götz: Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 1996. (Mit umfangreicher Bibliographie).

xxvi. Vgl. Genet-Delacroix, Marie-Claude: Vies d'artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle. In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, Januar/März 1986, S. 40-73.

malerei, Jean-Léon Gérôme, Alexandre Cabanel und Adolphe-William Bouguereau als Fallbeispiele zu verwenden und vor allem ihre exponierte Position positiv nutzbar zu machen. Die genannten Künstler zählen zu den wichtigsten Exponenten jenes geschichtsästhetischen Prozesses, für den die deutsche Geschichtswissenschaft lange Zeit als vorbildhaft angesehen wurde. Durch ihre rege Teilnahme am öffentlichen, später privatisierten Salon wurden ihre Bilder in den zeitgenössischen kunstkritischen Zeitschriften diskutiert.^{xxvii} Gérôme, Cabanel und Bouguereau standen unter dem Einfluß der neuen, von staatlicher Seite unterstützten Sinnerwartungen, die man an die Historiographie stellte. Sie fühlten sich der Moderne verpflichtet, ihrem Fortschrittsideal und ihren neuen Wissensstrategien.

Das Bild von der halb entkleideten Geschichte weist auf diese Bezüge hin und deckt die Sichtweisen auf, mit denen die Geschichte sich im Laufe des Jahrhunderts mehr und mehr von der Kunst, ihrem Kleid, zu trennen vorgab.

xxvii. Vgl. Sfeir-Semler 1992.

1. Neue Griechen und französische Geschichtsschreibung

Am Beginn dieser Untersuchung steht ein Bild des Pompierkünstlers Jean-Léon Gérôme, sein erstes im Salon ausgestelltes Werk *Jeunes grecs faisant battre des coqs* von 1847 (Abb. 1).¹ Es spricht für die besondere Bedeutung des Bildes, daß es noch im Jahr 1872 auf Betreiben des *Directeur des Beaux-Arts* Philippe de Chennevières vom Staat gekauft wurde, nachdem 1852 der Erwerb an den überhöhten Honorarforderungen des Künstlers gescheitert war.²

Der gewählte Inhalt und die Formgebung des Bildes markieren einen Umgang mit der Geschichte, der eine Neuorientierung historischen Wissens und historischer Repräsentationsstrategien in die Wege leitet. Das Bild hat auf diese Weise Anteil an einem gesamtgesellschaftlichen Wandel, der die Bewertung und Sinngebung historischer Erkenntnis betrifft.

In der folgenden Untersuchung der bildsprachlichen Mittel wird exemplarisch ein methodisches Terrain erarbeitet, auf dem rezeptionsästhetische Vorgaben des Gemäldes mit Verfahren der Geschichtsschreibung vergleichbar sind. Davon ausgehend wird eine Begrifflichkeit entwickelt, deren Verwendung im zeitgenössischen Kontext bezeugen kann, wie eng sich Wahrheitsvorgaben von Geschichtsschreibung und Historienbild in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aneinanderschlossen und ergänzten.

1. Vgl. zu Gérômes Biographie: Ackermann, Gerald M.: *La vie et l'œuvre de Jean-Léon Gérôme*, (=Les Orientalistes Bd. 4). Courbevoie 1986. Wichtigstes zeitgenössisches, hauptsächlich biographisch angelegtes Werk: Moreau-Vauthier, Charles: *Gérôme, peintre et sculpteur. L'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes*. Paris 1906.

2. Vgl. Ackermann 1986, S. 186; Ausst.-Kat. Paris 1974: *Le Musée de Luxembourg en 1874*, S. 93.

1.1 Das Bild als historischer Text

»Er drehte sich dabei immerwährend um die Frage herum, von welcher leiblichen Beschaffenheit die Zoë-Gradiva sein möge, ob sie während ihres Aufenthaltes im Hause des Meleager ein körperhaftes Wesen, oder nur eine Trugnachahmung dessen, das sie ehemals besessen habe, sei. (...) wenn er sie berühren, etwa seine Hand auf die ihrige legen würde, trüfe er damit nur auf leere Luft. Sich darüber zu vergewissern trieb ihn ein eigentümlicher Drang, indes, eine ebenso große Scheu hielt ihn in der Vorstellung auch davon zurück. Denn, er empfand, die Bestätigung jeder der beiden Möglichkeiten müsse etwas Bangniseinflößendes mit sich bringen. Die Körperhaftigkeit der Hand würde ihm mit einem Schreck durchfahren und ihre Körperlosigkeit ihm einen starken Schmerz verursachen.«
Wilhelm Jensen: *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück.* (1903)

Blätterte der Salonbesucher des Jahres 1847 in seinem Führer, so konnte ihm nicht von Anbeginn klar sein, daß die Darstellung *Jeunes Grecs faisant battre leurs coqs* (Abb. 1) ein historisches Thema behandelt. Die Anonymität der Handelnden im benannten Bildgeschehen hätte ebensogut die Darstellung eines zeitgenössischen Inhaltes meinen können. Dennoch legt die Titulierung eine bestimmte Vorstellung von Geschichte nahe. Bereits durch den Verweis auf Griechenland wird der Gedanke an entsprechende mythologische Sujets der Historienmalerei Davids und seiner Schüler evoziert, deren Stil spätestens seit der romantischen Debatte von 1824 als Ausdruck von Klassizität und anatomischem Kalkül desavouiert war.³ Die Wahl der Verlaufsform im Titel deutet jedoch bereits darauf hin, daß der Künstler einen gegenwärtigen Augenblick darstellen möchte. Er rückt das Geschehen im Bild damit in einen engen Zusammenhang mit der Leser- bzw. Betrachterrealität, Gegenwart und Vergangenheit scheinen zu verschmelzen.

Gérôme führt in seiner Darstellung zwei Jugendliche vor, eine junge Frau und einen jungen Mann, die zwei Hähne beim Kampf beobachten. Die Körper der beiden kauernenden Figuren sind auffällig groß im knapp bemessenen Bildvordergrund plaziert, ein vom Bildrand abgeschnittener antiker Pfeiler trennt sie in betont bildkantenparalleler Ausrichtung wie eine Barriere vom Hintergrund. Im Hintergrund gibt sich ausschnittshaft Landschaft zu erkennen. Die junge Frau betrachtet auf abgewinkelten Knien lagernd die Hah-

3. Vgl. Whiteley, J.: *The Origin and Concept of Classique in French Art-Criticism.* In: *Journal of the Warburg Institute*, Bd. 39 (1976), S. 268-75. Wakefield, D.: *Stendhal and Delécluze at the Salon of 1824.* In: Haskell, F. u.a. (Hrsg.): *The Artist and the Writer in France.* Oxford 1974, S. 79ff.

nenkampfszene, die sich im Vordergrund abspielt. Während ihre Blicke auch direkt auf diesen gesenkt sind, wendet sich ihr Oberkörper in einer Rechts-torsion geziert ab. Ein durchsichtiges Gewand bedeckt nur noch seitlich ihren Körper, die Draperie ist auf dem hinter ihr stehenden Hahnenkäfig abgelegt. Sie stützt sich auf den leeren Hahnenkäfig, so daß der Oberkörper schamhaft von dem linken Oberarm bedeckt ist. Scheint die junge Frau noch eher teilnahmslose Beobachterin zu sein, so ist der junge Mann ganz in das Geschehen involviert, was sich vor allem durch das Greifen nach dem Kampfhahn ausdrückt. Mit dieser Geste hat der Jüngling teil an der zielgerichteten Stoßbewegung des Hahnes, da seine Hand ihn begleitend unterstützt. Die Haltung des Rumpfes bleibt jedoch modellhaft kontrolliert und starr, er stützt sich mit seiner Rechten auf einen Stein. Zudem ist auch er fast völlig unbekleidet.

Die Kampfszene der Hähne, die sich im Vordergrund abspielt, stellt sich zunächst als selbständige Handlungseinheit dar, die stark in ihrer Momenthaftigkeit betont wird: Die Klauen gespreizt setzt der eine Hahn noch in der Luft flatternd zum Sprung an, während der andere geduckt den Angriff erwartet, die Schatten der aggressiven Gegner bilden eine unruhiges Fleckmuster auf dem hellen Sandboden. Fliegende Federn bilden ein wirkungsvolles Accessoire der Kampfhandlung. Verbindungen zur Personengruppe ergeben sich zunächst durch das Eingreifen des Mannes, dann aber auch durch die schamhafte Abwehrhaltung der Frau.

Im Mittelgrund des Bildes ist eine für den Betrachter nur seitlich erkennbare kleine Sphinx gezeigt, sie sitzt auf einem Podest, das sich dem Pfeiler im Rücken der Figuren anschließt, allein Kopf und Vorderbeine sind sichtbar, ihr Blick ist abgewendet, auf das Meer gerichtet. Sie trägt, ähnlich wie das verfarbte Pfeilerstück, Spuren der Alterung – ihre Nase ist abgebrochen. Eine strahlendblaue »Folie« von Luft und Meer, leichten Gebirgszügen und weißem Strand bildet den klischeehaft ausgearbeiteten Hintergrund des Geschehens. Die verschiedenen Blautöne des Meerwassers und der links vom Bildrand überschrittene Strand konkretisieren die Umriss zu einer Küstenlandschaft.

Gérômes Darstellung bietet dem Betrachter eine Reihe raffinierter Deutungsmuster und Erfahrungswerte von Zeitlichkeit: Sie ergeben sich aus Verweisen auf das kulturelle Wissen und auf erlebbare Formen von Zeitlichkeit, wie Alterung und Jugend. Beim Hahnenkampf wird dieses Spektrum von Zeitlichkeitsverweisen um die Präsentation einer momenthaften Handlung bereichert. Der Künstler macht demnach unabhängig von dem Bildgeschehen konkrete Aussagen zu dem historischen Charakter des Dargestellten.

Die Hinweise auf Geschichtlichkeit sind in Gérômes Darstellung sehr augenfällig hintereinandergeordnet. Die Meeresküste im Hintergrund evokiert Geschichtlichkeit über einen Topos der Kunsttheorie. Sie weist auf eine klimatische Spezifizierung hin, die in den Schriften klassizistischer Autoren traditionell mit der Antike assoziiert wurde. Die sogenannte »Klimatheorie« wurde zunächst innerhalb der »*Querelle des anciens et modernes*« diskutiert⁴ und sollte dazu beitragen, die historische Relativierung der Antike in die Wege zu leiten. Gemäß dieser Theorie wird ein besonderes Klima für die Ausbildung der antiken Zivilisation verantwortlich gemacht: Die antike Epoche bleibt damit zwar für die Gegenwart unerreichbar, doch wird sie erstmals einer historischen Betrachtung zugeführt und in ihrer Geschichtlichkeit als naturabhängig charakterisiert. Das ehemals nicht hinterfragte Vorbild wird damit zu einem abgeschlossenen Vergangenheitskonstrukt.⁵

Architektur und Skulptur geben sich im Mittelgrund des Bildes als »gealtert« zu erkennen, hier wird das Wirken der Zeit klar lesbar an Beschädigungen und Spuren demonstriert, die die Natur hinterlassen hat. Nicht das Konstrukt einer klimatischen Verschiedenheit, sondern ein immer gleichbleibendes Wirken natürlicher Erosions-Kräfte wird damit als Zeitfaktor ersichtlich.

Die Griechen präsentieren sich in bezeichnendem Gegensatz zur ruinösen Architektur als »Jugendliche«, sie sind zugleich Bestandteil als auch Kommentator der gezeigten Bildgeschichte. Jugendlichkeit wird für den Betrachter in der spielerischen Pose erlebbar, die Nacktheit der beiden kann als Indiz für ihre kulturelle Verschiedenheit, für ihre Historizität im Verständnis der Klimatheorie gelten.

Zugleich können die jugendlichen Figuren aber auch als Repräsentanten der Antike selbst gedeutet werden. Sie erscheinen als Zeichen für die Jugendlichkeit einer historischen Epoche im Bezug zur Weltgeschichte, als deren Endpunkt die Gegenwart gesehen wird. Dieser Gedanke fand seine Ausformung in der organischen Geschichtssicht Johann Gottfried Herders, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Frankreich rezipiert wurde.⁶ Herder sieht die

4. Jauss, H. Robert: Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der »*Querelle des anciens et modernes*«. In: Perrault, Charles: *Parallèle des anciens et modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, hrsg. v. H. R. Jauff u.a. München 1964, S. 14f.

5. Der Kunstkritiker Ernest Chesneau wählt noch 1862 eben dieses Bild des wolkenlosen Himmels als Kennzeichen der David-Schule: »*Dans le bleu limpide et sans orages qui couvrit de son dais pacifique les longues manifestations de David et de ses imitateurs, les nuages venaient poindre un à un, à distance.*« Chesneau, Ernest: *La peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'école*. Paris 1862, S. VIII.

Menschheitsgeschichte als Maßstab und Bild für die geschichtliche Entwicklung allgemein. Die ägyptische Kultur gilt ihm somit als Kindzeit, die Antike wird in diesem Sinn metaphorisch als Jugendzeit der Menschheit angesehen.⁷ Mit diesem Vorgehen gelingt es ihm, die Spezifität und auch Wertigkeit jeder Epoche hervorzuheben und einen sich entwickelnden Verbund von der Vergangenheit zur Gegenwart herzustellen, in dessen Mittelpunkt nun nicht mehr eine klimatische Orientierung, sondern der Mensch selbst steht.

Doch es sind nicht die Jugendlichen, die das unmittelbarste Zeiterleben im Bild ermöglichen. Die Protagonisten der Handlung, die für den Betrachter als lebendig und authentisch erfahrbar wird, sind die aggressiv kämpfenden Hähne. Sie bilden den energetischen Pol des Bildes, zumal sie sich in der untersichtig angelegten Perspektive auf das Geschehen in Höhe des Betrachters befinden. Die Tiere bieten jedoch nur einen schwachen Anhaltspunkt für eine historische Einordnung des Geschehens, der Hahnenkampf ist kein allgemein übliches Charakteristikum der Antike.⁸ Vielmehr kontrastiert seine gegenwartsbezogene Lebendigkeit und Dynamik im Bild mit der modellhaften Passivität der beiden Jugendlichen.

Diese Aufzählung von Indizien des Historischen im Bild bietet jedoch noch keine Aussagen über den poetischen Charakter des Bildgeschehens und über die zugrundeliegende ästhetische Struktur historischer Darstellung. Hier ist zu klären, in welcher Weise die vorgefundenen Geschichtsverweise zu einer Bildgestaltung formiert werden, die Anspruch auf Historizität erhebt.

In dieser Hinsicht ist das Bild zunächst sehr allgemein mit einem historischen Text vergleichbar, der sich dadurch auszeichnet, daß er eine Darstellung bietet, die auf einen ursprünglichen Text, die Quelle, verweist. Die Formen dieses Verweisens können in der Geschichtsschreibung unterschiedlich sein,

6. Vgl. Mainardi, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Exposition of 1855 and 1867.* London 1987, hier: S. 70f.

7. »In der Geschichte der Menschheit wird Griechenland ewig der Platz bleiben, wo sie ihre schönste Jugend und Brautblüte verlebt hat.« Herder, Johann Gottfried: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit.* (1774), hrsg. v. H. Blumenberg, J. Habermas, D. Henrich, J. Taubes, (= Theorie 1). Frankfurt 1967, S. 28. Vgl. White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe,* (1973). Dt. übers.: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert.* Frankfurt 1991, S. 96f.

8. Zwar spielt das Motiv des Hahnes ikonographisch eine besondere Rolle in der Antike (vgl. Stercken, Hans: *Gallus Gallinaceus. Studie zur Monographie des Haushahnes im Altertum.* Diss. Bonn 1951). Der Hahnenkampf als spielerischer Sport wird jedoch, wie bereits von der zeitgenössischen Kritik vermerkt, nicht als historisches Phänomen gedeutet. Vgl. Baudelaire, Charles: *Der Salon von 1859.* In: *Baudelaire, Sämtliche Werke,* hrsg. v. Friedrich Kemp u. Claude Pichois, Bd. 5, S. 164.

am gebräuchlichsten ist die Fußnote, die den Bezug zur Quelle explizit macht. Diese Verweise sind aber zugleich im historiographischen Text selbst verborgen, eine bestimmte literarische Form wird gewählt, die »Authentizität« garantieren soll. Innerhalb einer heute gängigen Auffassung von der Geschichtsschreibung kann als wesentlich das Verfahren des Autors gelten, die nicht-vermittelte Präsenz einer Quelle im Text zu suggerieren.⁹

Dieses Vorhaben benötigt jedoch unterschiedliche ästhetische Verfahrensweisen, die Hayden White in einer Theorie des Geschichtswerkes zusammengefaßt hat. Mit Bezug auf das 19. Jahrhundert widmet er sich damals und auch heute noch aktuellen geschichtsästhetischen Strukturen, wobei er der »Erzählung« einen besonderen Platz zuweist, worauf noch zurückzukommen sein wird.¹⁰ Ausgehend von der Chronik, der »Anordnung der zu erörternden Ereignisse in der zeitlichen Reihenfolge«, gelangt er zu den Formen narrativer Modellierung, die bereits eine Handlungsstruktur im Text einführen. Hayden White hat die Erzählformen nach »Romanze«, »Tragödie«, »Komödie« und »Satire«, also literarischen Ausdruckformen, klassifiziert. Innerhalb dieser Erzählformen findet bereits ein interpretierender Umgang mit dem historischen Material statt, der dieses erklärt und beschreibt. Das historische Geschehen wird im Falle der Romanze in seiner Vielfalt und Einzigartigkeit (formativistisch), oder aber bei der Komödie in seiner Einheitlichkeit (organizistisch) oder in der Tragödie nach seiner Gesetzmäßigkeit (mechanistisch), oder in der Satire rein kontextualistisch vorgestellt. Mit dieser Interpretation der narrativen Struktur eines Textes verbindet sich gemäß Hayden White auch eine inhärente ideologische Implikation, so daß sich schließlich ein einigermaßen starres Schema historischer Erklärungsmodelle ergibt, das der Romanze die anarchistische vergangenheitsverherrlichende, politische, der Komödie die konservative, der

9. Roland Barthes benennt diesen Bezug der Geschichtsschreibung auf einen Referenten und die Suggestion historischer Wahrheit als Paradox des historischen Diskurses: »*Le discours historique suppose, si l'on peut dire, une double opération, fort retorse. Dans un premier temps (cette décomposition n'est évidemment que métaphorique), le référent est détaché du discours, il lui devient extérieur, fondateur, il est censé le régler: c'est le temps des res gestae, et le discours se donne simplement pour historia gestarum; mais dans un second temps, c'est le signifié lui-même qui est repoussé, confond dans le référent; le référent entre en rapport direct avec le signifiant, et le discours, changer seulement d'exprimer le réel, croit faire l'économie du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié. Comme tout discours à prétention »réaliste«, celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant (...)*«. Vgl. Barthes, Roland: *Le discours de l'histoire*. In: *Information sur les Sciences Sociales*, Bd. 6/ 4, (1967), S. 74f.

10. Vgl. hierzu auch White, Hayden: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London 1987. (dt. übers. Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt/M. 1990).

Tragödie die radikale und der Satire die liberale Haltung zuordnet. Mit der Art und Weise, wie der Historiker diese vermittelnden Formen einsetze, mache er, so White, Aussagen über die Bedeutung seines Textes und über das von ihm gewählte Erklärungsmodell von Geschichte. Hayden White vertritt die Auffassung, daß sich aus der Wahl eines dieser Modelle der jeweilige historiographische Stil eines Autors erkennen läßt, und er behauptet, daß diese Wahl sich einem vorstrukturierenden ästhetischen Akt verdankt, »*einem poetischen Akt, da er im Bewußtsein des Historikers selbst einen präkognitiven und vorkritischen Wert hat*«. ¹¹ Mit den rhetorischen Grundformen der poetischen Sprache, den sogenannten Tropen bietet White ein Modell, das all jenen genannten Formen historiographischer Erklärung zugrundeliegt und damit die Stilformen der Geschichte mit Metapher, Metonymie, Synekdoche und Ironie benennt.

Ohne im folgenden die Bilder mit einer poetologischen Begrifflichkeit zu konfrontieren, die ihrer Eigensprachlichkeit nicht gerecht wird, kann dieses hier stark vereinfacht vorgeführte Modell des historischen Diskurses seinen unmittelbaren Nutzen für die Anwendung auf die Bildbetrachtung in einem ersten Schritt aus der zugrundeliegenden These gewinnen, daß historiographische Texte und fiktive Formen der Geschichte auf dem Niveau ihrer poetischen Vorstrukturierung grundsätzlich vergleichbar und analogisierbar sind. Diese Überlegung führt zurück zu Gérômes Bild vom Hahnenkampf, dessen bildsprachliche Aussagen über das zugrundeliegende Verständnis von Geschichte im folgenden untersucht werden sollen.

Gérômes Bild *Jeunes Grecs faisant battre leurs coqs* ist präsentiert als bildimmanente Aktion innerhalb eines fiktiven Bildraumes, in dem Aussagen über den Ort und die Zeit eines historischen Geschehens gemacht werden. Damit wird das Gemälde vom Betrachter mit einer zugehörigen Perspektivik rezipiert, es wird die räumliche Illusion eines Geschehens erzeugt. Zugleich nehmen wir die Darstellung als Anordnung dieses szenischen Zusammenhangs auf der Bildebene wahr, uns wird eine bestimmte Lesefolge auferlegt und es werden visuell gestaltete Zeitformen vorgegeben: Der zeitliche Ablauf eines Geschehens wird formal in Beziehungen der Bild-Elemente zueinander ausgedrückt. ¹² Das sukzessive Lesen des Bildes, sein zeitbezogener Gehalt, in-

11. White, *Metahistory*, S. 50.

12. Vgl. Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, (1980). München 1996, S. 12f. Imdahl prägte den Begriff der »*Ikonik*« als einer Bildbetrachtung, die vor allem die »*perspektivische Projektion*«, die »*szenische Choreographie*« und die »*planimetrische Ganzheitsstruktur*« als Komponenten des Bildes berücksichtigt und sich damit der »*Erfahrbarkeit des Bildes jenseits einer möglichen Gegenstandsreferenz*« widmet.

teragiert mit dem durch die Illusion eines Bildraumes vorgegebenen simultanen Wahrnehmen des präsentierten Geschehens auf dem Bild. Die hiermit doppelt angelegte Bildwahrnehmung muß als poetische Grundstruktur der historischen Darstellung gelten. Damit könnte sich eine Vergleichsmöglichkeit mit dem historischen Text bieten. Im sukzessiven »Lesen« des Bildes und in der simultanen »Anschauung« erschließt sich dem Betrachter das Geschichtsverständnis einer Darstellung.

Diese Problematik ist in den methodischen Ansätzen der rezeptionsästhetischen Forschung bereits angesprochen worden. Insbesondere die Arbeit Louis Marins zum Historienbild bei Poussin kann hierbei herangezogen werden.¹³ Ähnlich wie beim Historiker könnte auch beim Maler die Glaubwürdigkeitsstrategie im Historienbild darin bestehen, daß er seine Gegenwart als Repräsentant des Geschehens zu verbergen sucht. Damit würde seine Vermittlungsarbeit gelehnet und das Dargestellte als die Quelle selbst in Erscheinung treten. Dies gelingt dem Künstler laut Marin dann, wenn er seiner visuellen Schilderung eine von der dargestellten Geschichte abhängige Perspektive verleiht, die Geschichte quasi mit Blick von innen heraus abbildet. Die rezeptionsästhetisch vorgegebene Bezugnahme auf einen sehenden Betrachter müßte dann zurückgenommen werden, es wäre vielmehr ein bildinternes Bezugssystem zu entwickeln, das die präsentierte Geschichte bewahrheiten könnte. Die dem Bild immanente Verweisungsstruktur würde damit nicht auf die Wahrheitsreferenz des Betrachters abheben, sondern auf eine im Bild angelegte Wahrheitskompetenz des Dargestellten selbst. Natürlich liegt zunächst die Frage nahe, welche formalen Mittel dazu geeignet wären, diese »Verschiebung« der Wahrheitsreferenz vom Betrachter zur Handlung im Bild erkennbar zu machen. In einem nächsten Schritt wäre dann jedoch diese Verschiebung als rhetorisches Konstrukt zu deuten, das eine Aussage über das jeweils geltende Geschichtsverständnis enthält.¹⁴

13. Vgl. Marin, Louis: Zu einer Theorie des Lesens in den bildenden Künsten: Poussins Arkadische Hirten. In: Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild, Berlin 1992, S. 142-168. Kritisch ist zu Marins Argumentation allerdings anzumerken, daß die »moderne« Auffassung vom Historienbild nicht mit der noch bei Poussin geltenden rhetorischen Strukturvorgabe des Historienbildes übereinstimmt. Vgl. Marin, S. 145 u. Kap. 1.3. dieses Buches.

14. Germer benennt dieses Konstrukt mißverständlich als »allegorische Struktur« des Historienbildes. Der Begriff der »Allegorie« hat jedoch innerhalb der Kunstwissenschaft eine engere Begriffstradition, auf die in einem folgenden Kapitel zu behandeln sein wird. Vgl. Germer, Stefan: Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Germer, Stefan; Zimmermann, Michael: Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 12). München, Berlin 1997, S. 23.

Angewendet auf Gérômes Bild ergeben sich folgende Beschreibungsschritte:

1. Gérôme stellt in seinem Bild zwei in das Geschehen versunkene Jugendliche vor, deren zuwendende und abwehrende Gestik ausschließlich in einen Bezug zu dem Kampf der beiden Hähne gestellt ist, sie scheinen vollständig vertieft in eine vom Betrachter nicht erreichbare spielerische Handlung.

2. Die längsformatig bestimmte Bildkomposition operiert mit der Staffe­lung von in der Projektion parallel erscheinenden Bild-Schichten ohne durchgehende zentralperspektivische Orientierung, innerhalb derer die Protagonisten in den Vordergrund gedrängt erscheinen. Die darstellerische Logik des zeitlichen Ablaufes folgt nicht dem betrachterorientierten System eines zentral angelegten Fluchtpunktes, sondern einer streng bildflächenparallelen Anordnung, die sich von dem Landschaftsfragment bis hin zu den Hähnen fortsetzt. Zugleich wird durch die überdimensionierte Größe der Figuren der räumliche Ausblick auf einen dahinterliegenden Landschaftsausschnitt reduziert. Damit entsteht ein an antike Reliefs erinnernder Aggregatraum.¹⁵

3. Der Hahnenkampf als illusionistisch dargestelltes Spektakel im Vordergrund des Bildes bildet End- und Ausgangspunkt dieser perspektivischen Staffe­lung und damit ein mit ihr verbundenes und zugleich auch herausfallendes Element. Für den Betrachterblick ist er deutlich nach links verschoben und unterliegt allein seiner handlungsspezifischen Funktion, die wiederum auf die spielerische Versenkung der Figuren hinweist. Er stellt sowohl in inhaltlicher als auch in formaler Hinsicht das brüchigste Leseglied dar. Als thea­tralischer Aktionszentrum droht er, den szenischen Zusammenhang zu zerbrechen. Allein die Teilnahme der Figuren an dieser naturgeprägten und eigengesetzlichen bildräumlichen Aktivität der Hähne verankert ihn dort. Der Künstler hat mit Sorgfalt die greifende Bewegung des jungen Mannes und die sich abwendende der Frau hervorgehoben. Tatsächlich scheint somit Gérôme den Ausschluß des Betrachters und damit die notwendige Selbstrepräsentation des Geschehens in die Wege geleitet zu haben. Die antiken-orientierten Parallelperspektive, die die Abfolge des »Lesens« in gestaffeltem Hinter- und Nebeneinander regiert, ist als nicht-betrachterorientierte Kompositionsform anzusehen.

15. Gérômes Bild hatte ein hellenistisches Relief zum Vorbild, vgl. Gautier, Théophile: *Exposition de 1859*, hrsg. v. Wolfgang Drost u. Ulrike Hennings. Heidelberg 1992, S. 230. Vgl. Erwin Panofskys Ausführungen über den Aggregatraum der Antike, in: Ders.: *Die Perspektive als »symbolische Form«* (1924/25). Wiederabgedr. in: Ders. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1985, S. 141f.