

**Charles Blanc**

***Grammaire des arts du dessin (1867)***

*Tous les germes de beauté sont dans la nature, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager. Quand la nature est belle, le peintre sait qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine. L'artiste, qui comprend le beau, est supérieur à la nature, qui le montre. [...]*

*Ainsi l'art imite, ou bien il interprète, ou bien il idéalise, il transfigure.*

*Mais entre ces deux extrêmes, l'imitation pure et l'idéal, il y a un double péril à éviter; car, en imitant la nature de trop près, l'artiste court le danger d'en reproduire les pauvretés, et, en s'éloignant trop de la nature, il peut perdre de vue les accents de la vie.*

*La juste définition de l'art se trouvera donc entre la traduction littérale et la paraphrase éloquente, et nous dirons: L'art est l'interprétation de la nature.*

*Nicolas Poussin, se promenant un jour sur le bord du Tibre, rencontre une femme qui, après avoir baigné son enfant dans le fleuve, le ramène au rivage, l'enveloppe de linges et le caresse. Aussitôt sa pensée se reporte aux temps antiques; il s'imagine voir Moïse sauvé des eaux du Nil. L'enfant du Transtévère devient pour lui le législateur des Hébreux; la sauvage campagne de Rome lui apparaît comme le désert égyptien, et s'il aperçoit au loin un obélisque en ruine ou la pyramide de Cestius, il lui suffit d'ajouter un palmier au paysage pour achever la géographie du tableau...*

*Voilà comment une scène de la vie commune s'élève tout à coup à la dignité d'une peinture historique. L'artiste a emprunté de la nature ses grâces naïves, et du paysage son caractère solennel; mais, avant de mettre en œuvre les éléments qu'il a sous les yeux, sa pensée a tout élevé, tout agrandi, et le cachet de l'art a été imprimé sur la réalité la plus simple. (S. 9 f.)*

*Il se peut sans doute que d'une belle œuvre d'art il ressorte une idée morale; mais la morale dépend du spectateur qui la dégage; c'est lui qui la trouve et qui la prouve. Lorsque la peinture était encore en son enfance, on représentait dans les tableaux des inscriptions morales écrites sur des cartels ou tracées sur des banderoles que sortaient de la bouche des personnages. Ces naïvetés gothiques font voir jusqu'où allait l'asservissement du peintre, et jusqu'où il pourrait aller, si l'art acceptait pour mission de prêcher la vertu par le dessin et la couleur. Oubliant peu à peu sa véritable fin, qui est de manifester le beau, il retomberait bientôt en enfance; le fond emporterait la forme; la morale absorberait la beauté: il n'y aurait plus d'art. (S. 15 f.)*

*Qu'est-ce que l'imitation? C'est une copie fidèle, et rien de plus. Si les arts du dessin n'avaient d'autre objet que de copier la nature, ils tenteraient, la plupart du temps, une chose inutile: ils seraient un pléonasme. [...]*

*Quelle est, en effet, la supériorité de la nature? C'est la vie qui anime toutes ses*

formes. Mais l'homme possède un trésor que la nature ne possède point: la pensée. Or la pensée est plus encore que la vie, car c'est la vie à sa plus haute puissance, la vie dans sa gloire. L'homme peut donc lutter avec la nature en manifestant la pensée dans les formes de l'art, comme la nature manifeste la vie dans les siennes. En ce sens, le philosophe Hegel a pu dire que les créations de l'art étaient plus vraies encore que les phénomènes du monde physique et les réalités de l'histoire. (S. 17 ff.)

Débrouillant, épurant les faits, l'historien voit l'ensemble de l'événement, le plan de la bataille; il démêle les intentions qui ont dirigé tous les mouvements, il connaît la pensée qui a plané sur ces grands drames, tandis que les acteurs n'en connaissent guère que les accidents et les coups. Devenu artiste à sa manière, l'écrivain distingue les détails caractéristique et les apparences illusoire; il saisit et met en lumière ce qu'il y a de plus significatif dans les circonstances, et il arrive ainsi à posséder une grande vérité, plus claire, plus élevée et plus vivante que les petites vérités dont se composait la réalité même.

Mais l'historien n'agit que par l'intelligence; il fait taire ses sympathies ou il en modère l'expression: l'artiste, au contraire, accomplit son œuvre par toutes les puissances de l'esprit et du sentiment; il y compromet son cœur. Aussi choisit-il dans son imitation ce qui peut exprimer sa personnalité tout entière, c'est-à-dire qu'il imite la nature, non pas précisément comme elle est, elle, mais comme il est, lui. De là naissent les différents caractères de l'art, ce qu'on nomme les divers styles. [...] Mais, en dehors de ces divers styles, qui ont des nuances dans la manière de sentir et qui ont été consacrés par les grands maîtres, il y a quelque chose de général et d'absolu qu'on appelle le style. De même qu'un style est le cachet de tel ou tel homme, le style est l'empreinte de la pensée humaine sur la nature. Dans cette haute acception, il exprime l'ensemble des traditions que les maîtres nous ont transmises d'âge en âge, et, résumant toutes les manières classiques d'envisager la beauté, il signifie la beauté même. Il est le contraire de la réalité pure: il est l'idéal. (S. 19 f.)

D'ailleurs, si la grandeur du peintre se mesure à la difficulté de l'entreprise, quelle différence entre la copie d'une pierre sans forme ou d'une plante sans proportion, dont personne ne pourra vérifier la ressemblance, et l'imitation d'un corps proportionné et symétrique, soumis de toute éternité aux lois d'un rythme divin, et en qui cependant la symétrie est constamment rompue par le mouvement ou rachetée par l'équilibre! L'art est-il le tableau de la vie? Rien n'y peut être alors plus intéressant que la figure humaine, puisque l'homme est la plus vivante des créatures. L'art est-il la manifestation du beau? La figure humaine est encore l'objet le plus noble de ses études, puisque, les animaux n'ayant que du caractère, l'homme est le seul être capable d'atteindre à la beauté. Quelle que soit donc la définition de l'art, il existe dans ses œuvres des modes inférieurs et des modes supérieurs, selon que les objets représentés seront plus ou moins doués de vie.

Cette vérité peut s'exprimer d'une autre façon. Plus l'imitation rigoureuse sera nécessaire dans un tableau, plus il se rapprochera des modes inférieurs; au contraire,

*plus les choses à imiter seront susceptibles d'interprétation, plus la peinture s'élèvera. [...]*

*Si la peinture peut grandir à ce point, par la seule substitution des figures humaines aux objets inanimés, que sera-ce donc quand elle choisira ses héros, non plus dans la vie commune, mais dans le monde de l'histoire ou de la poésie; lorsque, au lieu de représenter des mœurs locales, elle représentera les mœurs de l'humanité et ses caractères héroïques; lorsqu'elle remplacera le costume changeant de telle époque par cette généralisation du vêtement, convenable à tous les temps et à tous les peuples, qui est la draperie; lorsque, s'attachant à retrouver la beauté des formes dans leur primitive essence, et se rapprochant alors de la sculpture, elle s'efforcera de concevoir et de créer ces types immortels qui sont des dieux! On le voit, il y a quelque intervalle de Netscher à Raphaël, de Chardin à Michel-Ange. Parcourir en observateur cet intervalle, c'est explorer le domaine entier de l'art et les différents genres qu'il lui est permis d'embrasser, tels que le paysage, les marines, les animaux, les batailles, les scènes anecdotiques et familières qu'on appelle proprement tableaux de genre, enfin l'histoire, la fable, la poésie, l'allégorie.*

*(S. 596 ff.)*

*Elle est donc nécessaire, elle est donc profonde, et il la faut maintenir, cette distinction ancienne entre le genre et l'histoire, ou, pour dire mieux, entre la peinture familière ou anecdotique et la peinture de style. A l'une convient la vérité individuelle, à l'autre une vérité plus générale et plus fière. (S. 614)*

Charles Blanc: *Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris, 4. Aufl. 1881.

## **Charles Blanc**

### ***Grammatik der zeichnenden Künste (1867)***

*Jedweder Keim der Schönheit liegt in der Natur; aber es kommt allein dem menschlichen Geiste zu, ihn darin aufzuspüren. Wenn die Natur schön ist, dann weiß der Künstler, daß sie schön ist, aber die Natur selbst weiß davon nichts. Demzufolge besteht die Schönheit nur unter der Bedingung, daß sie verstanden wird, das heißt, daß sie im menschlichen Denken ein zweites Leben empfängt. Der Künstler, der das Schöne versteht, ist der Natur überlegen, die es nur zeigt. [...]*

*So ahmt die Kunst nach, oder besser gesagt, sie deutet aus oder idealisiert, sie bildet um.*

*Aber zwischen diesen äußersten Grenzfällen, der reinen Nachahmung und dem Ideal, gilt es zweifaches Unheil zu vermeiden; denn der Künstler, der die Natur zu sehr aus der Nähe nachahmt, läuft Gefahr, ihre Armseligkeiten wiederzugeben, und wenn*

*er sich zu weit von der Natur entfernt, kann es geschehen, daß er den Ausdruck des Lebens aus dem Blick verliert.*

*Die wahre Bestimmung der Kunst findet sich also zwischen der buchstäblichen Übersetzung und der beredsamen Umschreibung, und so sagen wir: Kunst ist die Ausdeutung der Natur.*

*Als Nicolas Poussin eines Tages am Ufer des Tibers spazierenging, da bemerkte er eine Frau, die ihr Kind, nachdem sie es gebadet hatte, ans Gestade zurücksetzte, es in Leinentücher hüllte und liebte. Sogleich schweiften seine Gedanken in antike Zeiten zurück, und er stellte sich vor, Moses zu sehen, der aus den Wassern des Nils gerettet wird. Das Kind aus Trastevere wird für ihn zum Gesetzgeber der Hebräer; die wilde Landschaft Roms erscheint ihm als ägyptische Wüste, und, da er von Ferne die Ruine eines Obeliskens oder die Cestius-Pyramide erblickt, genügt es ihm, der Landschaft eine Palme hinzuzudenken, und schon hat er daraus die Landschaftsanlage eines Bildes gewonnen... So wird also mit einem Male eine Szene alltäglichen Lebens zur Würde der Historienmalerei erhoben. Der Künstler bedient sich der unbefangenen Grazie der Natur und des feierlichen Charakters der Landschaft; bevor er aber die Elemente, die er vor Augen hat, zu einem Werk zusammenfügt, hat sein Gedanke alles ins Erhabene, ins Große versetzt, und der einfachen Wirklichkeit wird der Prägestempel der Kunst aufgedrückt.*

*Ohne Zweifel ist es möglich, daß aus einem schönen Kunstwerk eine moralische Vorstellung hervorgeht; aber die Moral hängt vom Betrachter ab, der sie einlöst; er ist es, der sie finden und darlegen muß. Als die Malerei noch in ihren Kinderschuhen steckte, stellte man die moralischen Erläuterungen dar, indem man sie auf Täfelchen schrieb oder auf Schriftbänder, die aus den Mündern der Personen herausragten. Diese gotische Einfalt macht deutlich, wie weit die Unterjochung des Malers ging, und wie weit dieser gehen könnte, wenn sich die Kunst damit bescheiden würde, ihren Auftrag darin zu sehen, durch Zeichnung und Farbe Tugend zu predigen. Wenn er sein wahres Ziel, das Schöne hervorzubringen, nach und nach aus den Augen verliert, dann wird er rasch in diese Kindheit zurückfallen; der Hintergrund wird die Form verdrängen, die Moral die Schönheit aufzehren: Es wird keine Kunst mehr geben.*

*Was bedeutet Nachahmung? Sie ist eine naturgetreue Kopie, und weiter nichts. Wenn die Zeichenkünste keinen anderen Gegenstand als das Kopieren der Natur besäßen, so strebten sie die meiste Zeit einer unfruchtbaren Sache nach und wären als Pleonasmus zu bezeichnen. [...]*

*Worin besteht schließlich die Überlegenheit der Natur? Es ist das Leben, das ihre Formenwelt beseelt. Aber der Mensch ist im Besitz eines Schatzes, über den die Natur nicht verfügt: Das ist der Geist. Mithin ist der Geist mehr als nur das Leben, denn er ist das Leben in seiner höchsten Entfaltung, das Leben in seiner Herrlich-*

keit. Der Mensch kann also mit der Natur wetteifern, indem er diesen Geist in den Formen der Kunst offenbart, so wie die Natur das Leben in den ihren offenbart. Dieser Gedanke war es, der den Philosophen Hegel sagen ließ, daß die Schöpfungen der Kunst sogar wahrer seien als die Erscheinungen der körperlichen Welt und die Tatsachen der Geschichte.

*Der Historiker, der die Tatsachen ordnet und klärt, sieht den Zusammenhang des Ereignisses, den Schlachtplan; er entwirrt die Absichten, die alle Bewegungen geleitet haben, er kennt den Geist, der zu den großen Tragödien geführt hat, während die Handelnden nur die Randbegebenheiten und Einzelzüge kennen. Ist er nach seiner Art zum Künstler geworden, dann weiß der Schriftsteller die charakteristischen Einzelheiten von den täuschenden Erscheinungen zu scheiden; er begreift und zieht ans Licht, was in den Umständen am bedeutungsvollsten war, und so gelangt er in den Besitz einer großen Wahrheit, die klarer, hervorgehobener und lebendiger ist als es die kleinen Wahrheiten sind, aus denen sich die Wirklichkeit selbst zusammensetzt. Aber das Tun des Historikers ist allein durch Vernunft bestimmt; er läßt seine Zuneigungen schweigen oder mäßigt ihren Ausdruck: Im Gegensatz dazu vollendet der Künstler sein Werk mit der ganzen Kraft seines Geistes und seines Gefühls; er offenbart sein Herz. Außerdem wählt er im Nachahmen dasjenige aus, was seine eigene Persönlichkeit voll und ganz zum Ausdruck bringen wird, das heißt, er ahmt die Natur nicht genau so nach, wie sie ist, sondern so, wie er ist. Dies ist der Ursprung der unterschiedlichen Wesenszüge der Kunst, der Ursprung dessen, was man als die unterschiedlichen Stilarten bezeichnet. [...]*

*Abgesehen von diesen unterschiedlichen Stilarten aber, deren Abstufungen aus der Art und Weise des Fühlens zu erklären sind, wie sie durch die großen Meister geweiht wurden, gibt es noch etwas Grundsätzliches und Unbedingtes, das man den Stil nennt. So wie der Stil das Siegel dieses oder jenes Mannes ist, so ist der Stil auch die Einprägung des menschlichen Geistes in die Natur. In dieser großen Bedeutung bringt er die Summe der Traditionen zum Ausdruck, die uns die Meister von Zeitalter zu Zeitalter überliefert haben, und als Zusammenfassung sämtlicher klassischer Verfahren, die Schönheit ins Auge zu fassen, bezeichnet er die Schönheit selbst. Er ist das Gegenteil der bloßen Wirklichkeit: Er ist das Ideal.*

*Wenn sich die Größe eines Malers im übrigen nach der Schwierigkeit seines Vorhabens bemißt, welchen Unterschied gibt es dann zwischen dem Abbild eines unförmigen Steines oder einer unregelmäßigen Pflanze, bei denen niemand die Ähnlichkeit überprüfen kann, und der Nachahmung eines wohlgebauten und ebenmäßigen Körpers, der in alle Ewigkeit den Gesetzen eines göttlichen Gleichmaßes unterworfen ist, das jedoch durch Bewegungen gestört oder durch das Gleichgewicht wiederhergestellt wird! Ist die Kunst die Schilderung des Lebens? Nichts kann in ihr fesselnder sein als die menschliche Gestalt, denn der Mensch ist das lebendigste der Geschöp-*

*fe. Ist die Kunst die Hervorbringung des Schönen? Die menschliche Gestalt ist überdies der edelste Gegenstand ihres Strebens, und da die Tiere ja doch nur das Charakteristische besitzen, so ist der Mensch das einzige Wesen, das fähig ist, an das Schöne heranzureichen. Was auch immer die Bestimmung der Kunst sei, es gibt in ihren Werken einen niedrigeren und einen höheren Darstellungsmodus, je nachdem die wiedergegebenen Gegenstände mit mehr oder weniger Leben begabt sind.*

*Diese Wahrheit kann auch auf andere Weise ausgedrückt werden. Je mehr strenge Nachahmung in einem Bild erforderlich ist, desto stärker nähert es sich den niedrigeren Darstellungsmodi; andererseits erhöht sich die Malerei desto mehr, je empfänglicher die nachzuahmenden Gegenstände für eine Ausdeutung sind. [...]*

*Wenn die Malerei schon durch das bloße Ersetzen unbelebter Gegenstände durch menschliche Figuren bedeutender wird, wie wird es dann erst sein, wenn sie ihre Helden nicht länger aus dem alltäglichen Leben wählt, sondern aus der Welt der Geschichte oder Dichtkunst; wenn sie, anstatt örtliche Sitten darzustellen, die Sitten der Menschheit und ihre heldischen Charaktere darstellt; wenn sie das wechselnde zeitgenössische Kostüm durch jene allgemeine Bekleidung ersetzt, die Draperie, die allen Zeiten und Völkern angemessen ist; wenn sie es sich angelegen sein läßt, die Schönheit der Formen in ihrem ursprünglichen Wesen zu erfassen, um sich so der Skulptur anzunähern, und sich damit bemüht, jene unsterblichen Urbilder zu entwerfen und zu erschaffen, die die Götter darstellen! Man sieht, es gibt einigen Abstand zwischen Netscher und Raffael, zwischen Chardin und Michelangelo. Diesen Abstand als Beobachter zu überblicken, das heißt, den ganzen Geltungsbereich der Kunst zu ergründen, sowie die unterschiedlichen Gattungen, die sie umfaßt, die Landschaft, das Seestück, das Tierbild, das Schlachtenbild, die anekdotischen und familiären Szenerien, die man als die eigentlichen Genrebilder bezeichnet, und schließlich die Historie, die Fabel, das poetische Bild, die Allegorie.*

*Die althergebrachte Unterscheidung zwischen Genre und Historie oder, besser gesagt, zwischen der familiären oder anekdotischen Malerei und der Malerei des Stils ist mithin erforderlich, sie ist tiefgründig, und es ist nötig sie aufrechtzuerhalten. Der einen ist die einzelne Wahrheit angemessen, der anderen eine Wahrheit, die grundsätzlicher und bedeutender ist.*

[Übersetzung von Uwe Fleckner]

## **Kommentar**

Nachdem die *Grammaire des arts du dessin* 1867 zum ersten Mal in gebundener Form erschienen war, entwickelte sie sich schnell zur erfolgreichsten und meistgelesenen französischen Ästhetik ihrer Zeit.<sup>1</sup> Charles Blanc (1813–1882) hatte jedoch nicht beabsichtigt,

eine neue Kunsttheorie aufzustellen. Die *Grammaire* war als praktisches Lehrbuch gedacht, das sich in einer klaren und verständlichen Sprache an jeden kunstinteressierten Leser wenden sollte. Ihre Leistung besteht in der Zusammenstellung der wichtigsten Grundsätze und Definitionen vorangegangener Ästhetiken auf der Basis einer klassizistisch-idealistischen Kunstanschauung, in deren Zentrum der platonische Schönheitsbegriff steht.<sup>2</sup> Aus dieser Perspektive erarbeitet sich Blanc die abstrakten und stark formalisierten Prinzipien seiner ästhetischen Auffassung und gewinnt als bestimmendes Merkmal des Kunstwerks einen Begriff der idealen Schönheit, die im Gegensatz zur Nützlichkeit, zur *utilité*, steht. Diesem theoretischen Teil, den *principes*, folgt ein technischer Teil, in dem auf didaktische – und oft genug autoritäre – Weise die Grundlagen der Architektur, der Skulptur und der Malerei erörtert werden.

Wenn Blanc von der *peinture de style* spricht, so bezeichnet er damit grundsätzlich die Historienmalerei, der die Kunst der bloßen *imitation* entgegengesetzt wird. Die Grundlage einer solchen Trennung bildet die Einteilung der künstlerischen Produktion in drei Stufen, in denen das Konzept der aufsteigenden Abstraktion zum Ausdruck kommt. Auf der untersten Stufe steht das wertfreie Abbild einer in der Wirklichkeit vorhandenen Formenvielfalt. Auf der zweiten erfährt die natürliche Formlosigkeit eine Ordnung, die sich nach den charakteristischen Merkmalen der Dinge richtet; hier erscheint auch zum ersten Mal das jedem Individuum innewohnende Schöne, dessen Aussehen aber noch von der jeweiligen Interpretation des Künstlers abhängt. Erst auf der dritten Stufe erreicht das ästhetische Objekt durch die Reinigung der Wirklichkeit vom bloß Zufälligen die ideale Form eines Typus, in dem die herausragenden Qualitäten und Leistungen der menschlichen Gattung zum Ausdruck gebracht werden, und der somit an der Idee des absoluten Schönen teilhat.<sup>3</sup>

Es ist leicht einzusehen, daß dieses Modell mit der traditionellen Theorie der Gattungshierarchie korrespondiert. Die Einordnung richtet sich nach dem Grad der Idealisierung eines Sujets und inwieweit in ihm das Schöne dargestellt werden kann. Beide Kriterien hängen von der prinzipiellen Möglichkeit zur Abstrahierung und damit zur Stilisierung eines Wahrnehmungsphänomens ab. Und gerade weil Historienbilder häufig ein Ereignis zeigen, das der Künstler nicht gesehen hat, ist er gezwungen, eine nur wahrscheinliche Bildform zu wählen, die damit eine abstraktere Formensprache zuläßt, als ein Bild es könnte, in dem lediglich eine vorgefundene Wahrnehmungswelt dominiert.

Die Strenge der Form nimmt mit der Würde des Inhalts zu. Blancs Kunsttheorie ist untrennbar mit der *beauté morale* verknüpft. Ein wahres Kunstwerk – die *peinture de style* – kann nicht unmoralisch sein, denn es repräsentiert die Idee des Schönen, deren Wesensgehalt die Wahrheit ist. Für diesen unbestimmten Vernunftbegriff ist an sich keine angemessene Darstellung möglich; er kann aber durch die Einbildungskraft als dem Werkzeug der Vernunft sinnlich vorgestellt werden. Ein der Vorstellung entsprechendes ästhetisches Objekt wird daher nichts weiter sein als die bloße Materialisierung der Idee des Schönen, die der vom Objekt abhängigen Anschauung des Schönen unbedingt vorausgeht. Diese

Ursprünglichkeit zu offenbaren und damit den Gegensatz zwischen Mensch und Natur zu überwinden, ist, so Blanc, die Aufgabe der Kunst. Damit ist jedoch nicht gemeint, daß sie einen missionarischen Zweck zu verfolgen hätte. Das Schöne ist seinem Wesen nach ohne Zweck, es ist für sich selbst schön. Das Nützliche dagegen ist zweckorientiert, es erfüllt eine bestimmte Erwartung. Wenn die Kunst das Ideal der Wirklichkeit unterordnet, so beugt sie sich den Erfordernissen des Alltags und den Normen der bürgerlichen Gesellschaft; sie beschränkt sich auf die Wiedergabe bestimmter Episoden, ohne in ihnen das Wesentliche zu erkennen, und degeneriert zur *peinture anecdotique*, zum Historismus. Ein großartiges historisches Ereignis wird auf diese Weise zu einer vergänglichen, gewöhnlichen Situation. Die Unterscheidung von *peinture de style* und *imitation* entspricht damit einer Unterscheidung von Kunst und Geschichte, von Historienmalerei und Historismus.

Das noch im Klassizismus hochgehaltene *exemplum virtutis* wird bei Blanc, ebenso wie bei den Verfechtern des *l'art pour l'art*, zum Instrument der *utilité* degradiert. Denn wer sich zum Erfüllungsgehilfen des Nützlichen mache, opfere die Unabhängigkeit der Kunst.<sup>4</sup> Die absolute Schönheit verlangt jedoch die Freiheit der Kunst und kann umgekehrt ohne die Freiheit nicht sichtbar gemacht werden. Der wahre Künstler kümmert sich nicht um die Moral, auch wenn er zumeist eine weit höhere Moralvorstellung besitzt als die Allgemeinheit. Er ist ein Denker, er verfügt über ein hohes Maß an Bildung, ist beseelt von einem das Wesen der Dinge erkennenden Forschergeist und besessen von der Möglichkeit, die Qualitäten menschlichen Seins zu verbildlichen. Die *peinture de style* besitzt eine moralische Idee, die aber nicht in der Enthüllung zutage tritt, sondern im Eintreten des Suchenden in den Kreis der Ideen. Der Sensibilität, der Intelligenz und dem moralischen Empfinden des Betrachters allein wird es vorbehalten bleiben, im Kunstwerk dasjenige zu finden, was zu zeigen nicht dessen Absicht war. Die absolute Schönheit läßt ihn das Wahre erkennen und in dessen Gefolge das Gute. Die Erinnerung an die *humanité* wird in ihm aufsteigen, und damit an das, was den Menschen als Gattung auszeichnet.

Sicherlich hatte Charles Blanc mit der *Grammaire des arts du dessin* eine Wiederbelebung der *grande peinture* beabsichtigt; vor dem Hintergrund eines sich ausbreitenden Stilpluralismus und der damit einhergehenden Unsicherheit sollte die Möglichkeit einer sich an idealistischen Kriterien orientierenden Kunstbeurteilung geschaffen werden.<sup>5</sup> Der Leser sollte begreifen, daß über jedem Einzelereignis eine universale Idee schwebt, welche die Vielheit zu einer Einheit zusammenfügt. Im Gegensatz zum unbeschönigten Materialismus der Realisten oder zum anekdotischen Geschichtsbild von Vertretern des Historismus ist das Historienbild bei Blanc ein Symbol der unvergänglichen und absoluten Idee der Menschlichkeit. Die Durchdringung der Außenwelt durch die Innenwelt, der Wirklichkeit durch die Idee war ganz im Sinne einer Malerei, die von Blanc kaum beachtet worden war. Der *nouvelle peinture* wurde auf der einen Seite der Weg zur Abstraktion geebnet, auf der anderen Seite manifestierte sie die Formenvielfalt und stellte somit das Abbild auf die gleiche Ebene wie das Sinnbild. Die beiden Pole des 19. Jahrhunderts, der



Idealismus und der Realismus, werden so der Idee nach zusammengeführt und weisen von diesem Punkt aus auf neue künstlerische Möglichkeiten.

Charles Blancs *Grammaire des arts du dessin* hat sicherlich dazu beigetragen, den Blick auf das Wesentliche zu schärfen. Die Zeitbedingtheit der hier formulierten Theorie und die in ihr steckende Überlegenheit hatte somit auch Anteil an der Formung eines Kunstverständnisses, das in unserem Jahrhundert die »schöne« Kunst verdrängt hat und das mit dem Begriff der »Authentizität« umschrieben wird. R. S.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Charles Blanc hatte seinen Text in einer Artikelserie von April 1860 bis Dezember 1866 vorab in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht; zur Theorie der *Grammaire* vgl. Andrea Selinde Edel: *Charles Blanc (1813–1882). Die Grammatik der zeichnenden Künste*, Phil. Diss., Bern 1993.
- <sup>2</sup> Vgl. Misook Song: *Art Theories of Charles Blanc (1813–1882)*, Ann Arbor, Michigan 1984, S. 19–33.
- <sup>3</sup> Die Aufgliederung in einen schlichten, mittelmäßigen und erhabenen Stil wurde schon in der antiken Rhetorik entwickelt, setzte sich in der Renaissance fort und erhielt eine umfassende Definition und Ausdeutung bei Johann Wolfgang von Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, in: ders.: *Werke*, Bd. XII (hrsg. v. Erich Trunz), München, 7. Aufl. 1973, S. 30–34.
- <sup>4</sup> Vgl. Albert Cassagne: *La théorie de l'art pour l'art en France*, Paris 1959, S. 226 f.
- <sup>5</sup> Vgl. Joseph C. Sloane: *French Painting. Artists, Critics and Traditions from 1848 to 1870*, Princeton 1951, S. 34–45.