

Ulrike Kern und
Marlen Schneider (Hg.)

IMITATIO AEMULATIO SUPERATIO

Bildpolitiken in transkultureller Perspektive

ad picturam

Ulrike Kern und Marlen Schneider (Hg.)

Imitatio – Aemulatio – Superatio

Bildpolitiken in transkultureller Perspektive

Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag

Ulrike Kern und Marlen Schneider (Hg.)

Imitatio – Aemulatio – Superatio

Bildpolitiken in transkultureller Perspektive

Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag

ad picturam

Diese Publikation erscheint mit freundlicher Unterstützung von



DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS



Benvenuto Cellini-Gesellschaft e.V.
Frankfurt am Main

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Ulrike Kern, Marlen Schneider (Hg.):
Imitatio – Aemulatio – Superatio. Bildpolitiken in transkultureller Perspektive.
Thomas Kirchner zum 65. Geburtstag

ISBN: 978-3-942919-09-8 (Hardcover)



Die Online-Version dieser Publikation ist auf arthistoricum.net dauerhaft frei verfügbar (Open Access):

e-ISBN: 978-3-947449-52-1

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-486-7](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-486-7)

DOI: [10.11588/arthistoricum.486](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.486)

Umschlagentwurf, Layout und Satz: ad picturam

Druck und Verarbeitung: digital art book, Esslingen

© 2019 ad picturam Fachverlag für kunstwissenschaftliche Literatur, Merzhausen

Website: ad-picturam.de | Made in Germany

Inhalt

Tabula Gratulatoria	7
Zur Einführung	
Ulrike Kern, Marlen Schneider	9
Prélude	
Thomas Schlessler <i>4 juillet 1954 : Hans Hartung entre creux, croix et cailloux</i>	23
Adaptionen und Rezeptionen	
Anna Schreurs-Morét <i>Der Flußgott Marforius: Zum Nachleben eines antiken Bildwerks im deutschen 17. Jahrhundert</i>	37
Hubertus Kohle <i>Fernand Légers Les loisirs/Hommage à David: Eine Utopie des Volkes</i>	65
Iris Wien <i>Les arbres cachent la forêt: Zu Bethan Huws' Forest, 2008–2009</i>	77
Materialität und Gattungsfragen	
Laurence Bertrand Dorléac <i>Têtes de moutons posées sur une sellette</i>	93
Martin Schieder <i>Ein lindgrüner Damenschuh und ein güldener Darlehensschein. Armans Portrait-robot d'Iris Clert (1960)</i>	105

Ursula Grünenwald
Räume imitieren und gestalten. Die urbanen Interventionen von Francis Alÿs und Gabriel Orozco 125

Bild/Konflikte

Werner Busch
»Romantik verhöhnt«. Zum Berliner Literaturstreit von 1803 in Bild und Wort 141

Philippe Sénéchal
Rénover l'art sacré, répondre au camp laïc en 1905 : le décor d'Henri Rapin dans la cathédrale de Besançon 159

Henry Keazor
»I Want Candy« – Sophia Coppolas Film Marie Antoinette 173

Regards Croisés

Kilian Heck
Herbert von Einem in Greifswald und Caspar David Friedrich in Angers. Die deutsche Romantik und der nationalsozialistische Kunstraub in Frankreich 193

Christian Freigang
Vorprägungen von Albert Speers »Ruinenwerttheorie« in französischen Diskursen 211

Lena Bader
Quelques visages de Paris (1925). Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien 223

Die Autorinnen und Autoren 243

Bildnachweis 245

Tabula Gratulatoria

Zum 65. Geburtstag Thomas Kirchners gratulieren herzlich:

Die Kolleginnen und Kollegen des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris

Hans Aurenhammer	Anne Lafont
Henning Banke	Margarita Clara Lahusen
Helen Barr	Déborah Laks
Bianca Bon und Heribert Jacobi	Louis Marchesano
Sabine Buchheim	Bettina Marten und Roland Kanz
Martin Büchsel	Jan Marwede
Amy Buono	Virginia Meneghel und Mario Neri
Victor Claass	Kathrin Müller
Sophie Cras	Rebecca Müller
Fabian Cremer	Pia Müller-Tamm
Élisabeth Décultot	France Nerlich
Sybille Ebert-Schifferer	Nicholas Mario Kirchner, Nathan Lorenzo Kirchner und Marina Neri
Roger Fayet	Alessandro Nova
Gabi Frickenschmidt	Susanne Olms
Barbara und Thomas Gaehtgens	Patricia Oster-Stierle
Heidi Gaerhart	Regine Prange
Dario Gamboni	Sophie Raux
Christian Geyer	Pierre Rosenberg
François Giannini	Sigrid Ruby
André Gunthert	Jochen Sander
Lisa Hanstein	Lieselotte E. Saurma
Fiona Healy	Bénédicte Savoy
Michèle-Caroline Heck	Jens-Peter Schaefer
Stefanie Heraeus	Martin Sonnabend
Peter Hörr	Johannes Thomas
Christian Joschke	Katrin Thomschke
Bernhard Jussen	Berit Wagner
Margit Kern	Elvan Zabunyan
Bruno Klein	Hendrik Ziegler
Antje Krause-Wahl	Michael Zimmermann
Rémi Labrusse	

Zur Einführung

Als Jeff Koons im Herbst 2008 eingeladen war, eine Auswahl seiner Werke in und um Schloss Versailles auszustellen, rief dies von verschiedenen Seiten heftige Proteste hervor (Abb. 1). Die umstrittene Veranstaltung bildete den Auftakt der von Jean-Jacques Aillagon initiierten Reihe, welche die ehemalige königliche Residenz alljährlich für ein paar Monate international bekannten zeitgenössischen Künstlern als Ausstellungsraum zur Verfügung stellt. Auch wenn die darauffolgenden Schauen, die von weiteren Stars der gegenwärtigen Kunstszene wie Takashi Murakami, Anish Kapoor und Olafur Eliasson bespielt wurden, durchaus auf kritische Resonanz stießen, so zeichnet sich die um Koons entwickelte Debatte wohl durch ihre besondere Komplexität aus, insbesondere mit Blick auf die Bandbreite der gegen sie angeführten Argumente.¹ Traditionsbewusste, mitunter reaktionäre Positionen brandmarkten die Präsenz des Amerikaners als »Kolonisierung« des französischen *lieu de mémoire*,² die Präsentation von Koons' monumentaler Neo-Pop-Art in den sakrosankten Gemächern des Schlosses als »Profanation«.³ Andere Teile der Öffentlichkeit warfen der Ausstellung in erster Linie kommerzielle Interessen vor und nahmen damit grundlegende Mechanismen des

1 Eine wissenschaftliche Untersuchung der verschiedenen Polemiken um die Ausstellungsreihe bietet Irene Schütz, »Koons, Murakami und Vasconcelos in Versailles. Wertzuschreibung und Wertewandel durch Kontextualisierung«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 43, 2016, S. 249–271.

2 Ebd., S. 253–254.

3 Vgl. den offenen Brief, der im November 2008 von Charles-Emmanuel de Bourbon-Parme an den französischen Präsidenten Nicolas Sarkozy gerichtet war und in dem das sofortige Ende der Ausstellung gefordert wurde. Zugänglich unter: <http://www.louvrepourtout.fr/Jeff-Koons-Versailles-la-colere,135.html#1> [letzter Zugriff: 06.05.2019].



1. Außenansicht der Ausstellung *Jeff Koons. Versailles* 2008

aktuellen Kunstmarkts ins Visier. Kunstkritiker und Publizisten wie Tom McDonough und Johannes Willms konstatierten sowohl eine sensationsheischende als auch sinnentleerte Konfrontation von barocker Schlossanlage und den an Kitsch grenzenden Skulpturen, die Werke des Amerikaners seien »nichts als ein störender Fleck in den Räumen des Sonnenkönigs«.⁴

Doch gerade die Tatsache, dass Koons' Anwesenheit in den historischen Räumen störte, zeugt nicht nur von dem erreichten Ziel der Ausstellungsmacher, Versailles als Ort lebendigen Kunstdiskurses zu retablieren,⁵ sondern auch von der ästhetischen und politischen Sprengkraft des Dialogs von alter und neuer Kunst. Der Hang zum Luxus, zum Verschwenderischen, der Koons' Werken eigen ist, bildet ein zeitgenössisches Echo der prunkvollen Schlossanlage aus dem 17. Jahrhundert, die Kunstpolitik der französischen Monarchen wird von dem Rokoko-begeisterten New Yorker spielerisch umge-

4 Johannes Willms, »Viel Lärm um ein Soufflé. Jeff Koons in Versailles«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.05.2010, zugänglich unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/jeff-koons-in-versailles-viel-laerm-um-ein-souffle-1.687540> [letzter Zugriff: 06.05.2019]. Siehe auch Tom McDonough: »Selbstgefälligkeit in der Krise. Über Jeff Koons in Versailles«, in: *Texte zur Kunst* 73, 2009, S. 103–115.

5 Siehe *Jeff Koons. Versailles*, Ausst.-Kat. Versailles, Château de Versailles, Paris 2008, S. 8.



2. Der französische Präsident Emmanuel Macron empfängt den russischen Präsidenten Wladimir Putin in der *Galerie des batailles* des Versailler Schlosses, 29. Mai 2017 (in: *Le Parisien*, 30.05.2017)

deutet und für die eigene Selbstinszenierung nutzbar gemacht.⁶ Konsequenterweise schreibt sich die Ausstellung in die historische Funktion des Anwesens als Instrument eines (kunst-)politischen *self-fashioning* ein: Waren es bis zur Französischen Revolution die absolutistischen Könige, die ihren Herrschaftsanspruch in der über die Landesgrenzen hinaus bekannten Schlossanlage manifestierten, konnte sich Louis-Philippe im 1837 gegründeten *Musée de l'Histoire de France* als Bürgerkönig feiern. Seit der Dritten Republik hat hier der französische *Congrès du Parlement* seinen Sitz und auch die Präsidenten der letzten Regierungsjahre haben von Versailles' symbolischer Tragkraft Gebrauch gemacht – wie etwa unlängst Emmanuel Macron, der Wladimir Putin vor der Versailler Kulisse am 29. Mai 2017 empfing (Abb. 2). In vollem Bewusstsein dieser bis heute gepflegten Tradition und nicht ohne Ironie zeigte Koons so im ehemaligen Thronsaal sein eigenes Selbstbildnis von 1991, das in Materialität und Präsentationsmodus die marmorne Büste Ludwigs XIV. von Bernini zitiert und den Künstler explizit auf eine Ebene mit dem königlichen Modell erhebt (Abb. 3). Für das ursprünglich im Rahmen der erotisch-provokativen Serie *Made in Heaven* geschaffene Selbstporträt

6 Siehe hierzu Ronit Milano, »(Re)Staging Art History: Jeff Koons in Versailles«, in: *Museum and Curatorial Studies Review* 2, 1/2014, S. 39–66; Dietmar Kohler, »Barock und Kitsch: Jeff Koons' ‚Moon (Light Blue)‘ in der ‚Galerie des Glaces‘ von Versailles«, in: Nike Bätzner (Hg.), *Die Aktualität des Barock*, Zürich/Berlin 2014, S. 244–262.



3. Jeff Koons, *Self-Portrait*, 1991, Marmor, 95,3 x 52,1 x 36,8 cm, Ausstellungsansicht im Versailler Schloss 2008

ließ Koons im Kontext von Versailles eigens einen Sockel anfertigen, der gezielt den Vergleich mit dem Vorbild aus dem 17. Jahrhundert heraufbeschwört und das zeitgenössische Kunstwerk vom repräsentativen Potential des Ausstellungsraums profitieren lässt – die Positionierung vor der prachtvollen Tapiserie tut ein Übriges.⁷ Der absolutistische Herrscher wird vom selbsternannten Künstlerfürsten des 21. Jahrhunderts abgelöst, der die ehemaligen Gemächer des Monarchen souverän für die eigene Zurschaustellung bezieht. Zentrale Begriffe und Konzepte historischer Machtinszenierung wie *gloire*, Monumentalität und Idealisierung werden auf diese Weise neu verhandelt und – auch in anderen Werken wie der lebensgroßen Skulptur des »King of Pop«, *Michael Jackson and Bubbles* von 1988, in einem der benachbarten Paraderäume – auf die Pop- und Medienkultur der Gegenwart angewandt.

Die vom Künstler selbst getroffene Auswahl an Objekten, die er seit den 1980er-Jahren geschaffen hatte, geht im Versailler Schloss ein aemulatives Spannungsverhältnis zur barocken Architektur und Raumgestaltung ein, das die Werke der alten Meister – von Charles Le Brun, über Louis Le Vau und Bernini, bis hin zu François Lemoyne – als Vorbild würdigt und gleichsam mittels zeitgenössischen Inhalten, Materialität und Formensprache in neue Zusammenhänge und Deutungsmöglichkeiten überführt. Diese Art des generationsübergreifenden Künstlerwettstreits ist keineswegs neu: So wurde Charles Le Brun bereits von Zeitgenossen und auch hundert Jahre später im ausgehenden 18. Jahrhundert als zentrales Vorbild der *école française* gehandelt. Je nach politischem und künstlerischem Kontext fielen die Neuinterpretationen des ehemaligen *peintre du roi* und Mitbegründers der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture höchst unterschiedlich aus. Während sich 1689 Pierre Mignard minutiös an einem der Hauptwerke seines Rivalen, *Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre* von 1660–61, abarbeitete, um sein eigenes Talent an dem Le Bruns zu messen und dem Vorgängerbild eine entgegengesetzte Auffassung piktoraler Narration gegenüberzustellen,⁸ schrieb sich Louis-Jean-François Lagrenées Aufgreifen desselben Gemäldes in ein anderes historisches Gefüge ein (Abb. 4). Lagrenées Werk war Teil einer Auftragsreihe, die der Comte d'Angiviller als Leiter der *Bâtiments du roi* zwischen 1774 und 1787 ausgewählten Mitgliedern der königlichen Kunstakademie erteilte. Diese »travaux d'encouragement« – auch als »travaux d'émulation« bezeichnet – hatten zum Ziel, das Mäzenatentum der Krone nach dem Vorbild Ludwigs XIV. wiederzubeleben und die Entwicklung einer erbau-

7 Vgl. Milano 2014 (Anm. 6), S. 52–55.

8 Vgl. Thomas Kirchner, 'Les Reines de Perse aux pieds d'Alexandre' de Charles Le Brun. *Tableau-manifeste de l'art français du XVII^e siècle*, Paris 2013, S. 102–108.

chen Historienmalerei in Frankreich zu fördern.⁹ Die *aemulatio* fand hier auf zweifache Weise statt: Nahm sich Ludwig XVI. an der Kunstpolitik des Sonnenkönigs ein Beispiel, so galt es auf Seiten der Künstler, an die akademische Tradition des als glorreich gefeierten 17. Jahrhunderts anzuknüpfen und diese zu aktualisieren.¹⁰ Im Fall Lagrenées geschah dies mittels einer formalen Imitation von Le Bruns Gemälde, die er jedoch inhaltlich umdeutete und zeitgenössischen Tendenzen folgend weniger Alexander, als vielmehr einer weiblichen Protagonistin widmete, der im Sterben liegenden Frau des Darius. Der epische Held des Grand Siècle wich hier dem Sentimentalitätskult des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Obschon auf den ersten Blick Le Bruns *Reines de Perse* zum Verwechseln ähnlich, diente das großformatige Historienbild nicht der Glorifizierung des Königs, sondern richtete sich an die Öffentlichkeit, der es 1785 zur ästhetischen und moralischen Erbauung im Salon präsentiert wurde.¹¹

Ziel dieses Bandes ist es, an die vielfältigen Problemfelder heranzuführen, die aemulative Prozesse in der Kunstgeschichte epochen-, kultur- und medienübergreifend berühren. Während in kunsthistorischen Auseinandersetzungen der Künstlerwettbewerb selbst häufig das zentrale Thema darstellt, werden hier adaptive Strategien exemplarisch vor dem Hintergrund ihrer theoretischen, politischen und sozialen Entstehungsbedingungen untersucht.¹² Denn das künstlerische Spiel mit Vorbildern beschränkt sich keineswegs auf Fertigkeiten im Adaptieren, Modulieren oder Perfektionieren von Vorhandenem. Vielmehr findet es – wie in den Literaturwissenschaften längst berücksichtigt – vor allem auf einer rhetorischen Ebene statt, die stark kontextgebunden ist.¹³ In der Kunstgeschichte werden die Subjekte der aemulativen Handlung weitgehend inklusiv

9 Siehe dazu Barthélémy Jobert, »The 'Travaux d'encouragement': An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI«, in: *Oxford Art Journal* 10/1, 1987, S. 3–14.

10 Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Vorbildhaftigkeit der künstlerischen Entwicklung im Grand Siècle hervorgehoben. Siehe insbesondere Voltaire, *Le siècle de Louis XIV*, Berlin 1751 sowie Étienne La Font de Saint-Yenne, *L'Ombre du Grand Colbert, le Louvre et la ville de Paris. Dialogue*, Den Haag 1749.

11 Der aemulative Vergleich zwischen alten und neuen Meistern der französischen Schule war d'Angivillers Planung zufolge dauerhaft angelegt. Dessen Ziel war die Gründung eines Museums, in welchem Werke wie Le Bruns *Reines de Perse* und Lagrenées *Mort de la femme de Darius* gleichermaßen zu sehen waren und explizit zum Vergleich zwischen *Anciens* und *Modernes* einluden. Vgl. Jobert 1987 (Anm. 9), S. 4.

12 Vgl. bes. Renate Prochno, *Konkurrenz und ihre Gesichter in der Kunst. Wettbewerb, Kreativität und ihre Wirkungen*, Berlin 2006. Einen kunst- und literaturgeschichtlichen Rahmen bei Jan-Dirk Müller (et al.) (Hg.), *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011.

13 Siehe z. B. kürzlich Sylvia Brockstieger, *Sprachpatriotismus und Wettstreit der Künste. Johann Fischart im Kontext der Offizin Bernhard Jobin*, Berlin 2018, S. 71–148.



4. Louis Lagrénée, *La mort de la femme de Darius*, 1784–1785, Öl auf Leinwand, 327 × 424 cm, Paris, Musée du Louvre

verhandelt und beschränken sich daher nicht notwendigerweise auf eine Gegenüberstellung logisch gleichwertiger Akteure.¹⁴ Vielmehr vermischen sich die Bedeutungen von *imitatio* und *aemulatio*, vielleicht am deutlichsten in den vielen Fällen, in denen Kunst und Natur mithilfe unterschiedlicher bildnerischer Medien – von der Zeichnung über das Gemälde und die Plastik bis zum Film und, wie kürzlich vorgestellt, Computerspiel – parallelisiert werden.¹⁵

Die Grenzen zwischen den beiden Prozessen sind fließend, doch lässt sich festhalten, dass *imitatio* verstärkt zwischen Künstler und Vorbild stattfindet.¹⁶ Über den künstlerischen

14 Barbara Bauer, »Aemulatio«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Bd. 1, Tübingen 1992, S. 141–187, hier S. 143. Dort auch zu einer Tradition des erweiterten Gebrauchs des Begriffs in der Literaturgeschichte.

15 Vgl. Müller (et al.) 2011 (Anm. 12), S. 6; Thomas Hensel, »Jüngeres Medium versus älteres Medium: Zur aemulativen Intermedialität des Computerspiels«, in: *Kritische Berichte* 47, 2019, S. 7–16.

16 G. W. Pigman III, »Versions of Imitation in the Renaissance«, in: *Renaissance Quarterly* 33/1, 1980, S. 1–32, hier S. 3. Götz Pochat, »Imitatio und Superatio – das Problem der Nachahmung aus humanistischer und kunsttheoretischer Sicht«, in: Jürg Meyer zur Capellen und Gabriele Oberreuter-

schen Dialog hinaus besitzt die *aemulatio* eine soziale Komponente, die der visuell ausgetragenen, fruchtbaren Konkurrenz, die schon 1455 durch den Humanisten Lorenzo Valla konstatiert wurde.¹⁷ Valla hob den durch den Wettbewerb motivierten progressiven Effekt hervor, doch es ist auch das Kräfteressen selbst und das Entstehen der zu vergleichenden Ergebnisse, die mit der *aemulatio* einhergehen. Insofern ist es konsequent, dass Valla die *superatio*, das Übertreffen, als Ziel des Wettkampfes einführt: »und was jemand bei einem anderen als herausragend erkannt hat, das versucht er selbst nachzuahmen, ihm gleichzukommen und es zu übertreffen.«¹⁸ In der klassischen Rhetorik hat der Begriff der *superatio* keine eigene Tradition.¹⁹

Eine durch Wettbewerb motivierte Neuerung bedeutet jedoch nicht notwendigerweise Fortschritt durch Übertreffen, sondern kann sich auch durch andere Stilmittel – etwa einer ironischen Brechung, wie sich das bei Koons' eingangs erwähntem Versuch einer Neubesetzung Versailles' gut beobachten lässt – in einer Aktualisierung des Rezipierten äußern. Dabei werden nicht nur historische und zeitgenössische Materialien, ikonografische Muster, künstlerische Vorgehensweisen und Medien gegenübergestellt. Ebenso werden die originären Bildkontexte in Bezug zu gegenwärtigen gesellschaftlichen, kulturellen oder politischen Strömungen gesetzt. Derartige Neuverortungen, sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von Kunst, relativieren den von Valla gepriesenen generischen Aspekt aemulativer Situationen und öffnen eine epochen- und kulturraumübergreifende Perspektive auf einen fortwährenden Bedeutungswandel visueller Zeichen und künstlerischer Verfahren.

Im vorliegenden Band wird dem kreativen und diskursiven Potential, das sich aus aemulativen Auseinandersetzungen ergibt, auf mehreren Ebenen nachgegangen. Zu Beginn stehen explizite Fälle künstlerischer Adaptionen und Rezeptionen über chronologische Grenzen hinaus im Mittelpunkt, wobei Prozesse der Aktualisierung von his-

Kronabel (Hg.), *Klassizismus. Epoche und Probleme. Festschrift für Erik Forssman zum 70. Geburtstag*, Hildesheim 1987, S. 317–335, hier S. 327–329.

17 »Ita studia incenduntur, profectus fiunt, artes excrescunt et in summum evadunt, et eo quidem melius eoque celerius, quo plures in eandem rem homines elaborant.« Lorenzo Valla, »Oratio habita in principio sui studii die XVIII Octobris MCCCCLV«, in: *Opera omnia*, hg. von Eugenio Garin, 2 Bde., Turin 1962 (Nachdruck der Ausgabe Basel 1540), Bd. 2, S. 282. Vgl. Müller (et al.) 2011 (Anm. 12), S. 20.

18 »Alius aliud invenit, et quod quisque in altero egregium animadvertit, id ipse imitari, aemulari, superare conatur.« Valla 1540 (Anm. 17), Bd. 2, S. 282. Die Übersetzung wurde mit minimaler Veränderung übernommen aus Müller (et al.) 2011 (Anm. 12).

19 Vgl. Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 12 Bde., Tübingen und Berlin 1992–2015, wo der Begriff nicht einzeln aufgeführt wird; vgl. dazu Pochat 1987 (Anm. 16), S. 329.

torischem Kulturgut im kollektiven Bildgedächtnis offengelegt werden. Die Fallstudien dieses Kapitels reichen von einer Neubewertung antiker Rhein-Ikonografie im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges, über Fernand Légers künstlerische und politische Vereinnahmung von Jacques Louis Davids *Marat*, bis hin zu Bethan Huws' idiomatischen Aneignungsprozessen des künstlerischen Denkens Marcel Duchamps. In einem zweiten Schritt wird nach der Bedeutung tradierter Materialitäts- und Gattungsmaßstäbe im Kontext moderner und zeitgenössischer Kunstproduktion gefragt. So wie Koons' Arbeiten in Versailles mit neuen Techniken und Materialien auf die Produktions- und Präsentationspraktiken barocker Skulptur und Innenarchitektur reagieren, diese imitieren oder konterkarieren, ist auch in anderen Werken des 20. und 21. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit traditionellen Kunstverständnissen angelegt. So erfährt die Gattung des Stilllebens durch das Medium der Fotografie und den damit verbundenen Entstehungsprozessen schon im 19. Jahrhundert eine grundlegende Umdeutung. Mit vergleichbarer Radikalität verhandelt Arman in seinem *portrait robot d'Iris Clert* von 1960 die Auffassung davon, was ein Bildnis leisten kann und sollte, völlig neu. Noch weiter ausgreifend eignen sich zeitgenössische Künstler wie Francis Alÿs und Gabriel Orozco die sie umgebende urbane Landschaft ästhetisch an, indem sie alltägliche Objekte und Praktiken in künstlerische Installationen übersetzen. Dass eine Konfrontation von althergebrachten, konservativen Sichtweisen und erneuernden Bildpraktiken in vielen Fällen zu Konflikten führen kann, ist Gegenstand eines dritten Abschnitts, der den Blick verstärkt auf die Vereinnahmung künstlerischer Ausdrucksformen in politischen Kontexten lenkt. Es wird gezeigt, wie der Literaturstreit zwischen aufklärerischen und frühromantischen Positionen in Berlin mit bildnerischen Mitteln ausgetragen wird, wie die moderne Formensprache Henri Rapins in der Kathedrale von Besançon zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf völliges Unverständnis und eine Kombination aus scheinbar unreflektierter Dekadenzverherrlichung und poppigen Anachronismen in Sophia Coppolas Verfilmung des Lebens Marie Antoinettes auf starken Widerstand stößt. Im vierten Kapitel schließlich werden die Besonderheiten transkultureller Kunstbegegnungen thematisiert, wo Imitation und Verfremdung von Vorbildern häufig eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Status quo, Erwartungshaltungen und Sehgewohnheiten bedeuten und nicht selten von bewussten oder auch ungewollten Fehlinterpretationen des ursprünglichen Vorbildes geleitet sind. Dabei kann es sich nicht nur um formale oder inhaltliche Adaptionen handeln, sondern auch um physische Aneignungsversuche, wie etwa von den in Angers aufbewahrten Zeichnungen Caspar David Friedrichs während der NS-Zeit. Eine ambivalente Bedeutungserweiterung birgt das Beispiel von Albert Speers »Ruinenwerttheorie«, die erstmals

in der Tradition französischer architekturtheoretischer Diskurse des 18. Jahrhunderts verortet wird. Intentionell entlarvend ist dagegen das komplexe Spiel mit vorgefassten ästhetischen Erwartungen, das der brasilianische Avantgarde-Künstler Vicente do Rego Monteiro in seinem Paris-Bildband vor Augen führt und aemulative Prozesse damit um eine subversive Dimension erweitert.

Die in den Fallstudien untersuchte Konfrontation verschiedener historischer, kultureller und ästhetischer Kontexte vermag es, den Kunstdiskurs zu dynamisieren, neue Sichtweisen zu eröffnen, und die anhaltende gesellschaftliche Brisanz von aktueller und tradierter Kunst deutlich zu machen. Gleichzeitig möchten die Herausgeberinnen auf diese Weise selbst einem geschätzten Kollegen und inspirierenden Vorbild ihre Anerkennung entgegenbringen, dessen 65. Geburtstag als Anlass für die vorliegende Publikation diente: In Forschung und Lehre hat sich Thomas Kirchner intensiv mit dem Verhältnis von Kunstproduktion, Kunstreflexion und gesellschaftlichen Entwicklungen auseinandergesetzt. Themen wie Herrscherinszenierung und staatliche Kunstpolitik, Gattungshierarchien und akademische Kunstdiskurse, Physiognomik und Ausdruckstheorien ermöglichen dabei nicht nur Zugang zur französischen Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern öffnen den Blick auch für neuere künstlerische Phänomene. Als Direktor des Deutschen Forums für Kunstgeschichte Paris, dessen Leitung er 2014 übernommen hat, macht er sich weiterhin nicht nur für eine deutsch-französische Forschungsperspektive stark, sondern fördert einen grundsätzlich grenzüberschreitenden Ansatz, der in aktuellen Projekten zu außereuropäischer Kunst und Kooperationen mit verschiedenen Institutionen weltweit seinen Ausdruck findet.

Wir danken den Autorinnen und Autoren, die sich mit viel Engagement, Geduld und Gewissenhaftigkeit an dem Projekt beteiligt haben, ebenso den zahlreichen Kolleginnen und Kollegen, Freundinnen und Freunden sowie Familienmitgliedern, die den Band mit großzügigen Spenden unterstützt haben und in Form einer Tabula Gratulatoria ihre Glückwünsche aussprechen. Bei den Vorbereitungen des Bandes hat Marina Neri aktiv und mit echtem Enthusiasmus geholfen. Dafür und für die großzügige finanzielle Beteiligung zusammen mit den Söhnen Nicholas und Nathan Kirchner sind wir ihr sehr verbunden. In der frühen Konzeptionsphase des Bandes hat Nele Putz mitgewirkt, der wir an dieser Stelle unseren Dank für ihre Kooperation und eingebrachten Ideen aussprechen. Auch von Anfang an dabei waren Thorsten Wübbena und Lena Bader, deren Initiative und Hilfsbereitschaft wir außerordentlich zu schätzen wissen. Großer Dank gebührt weiterhin dem Team des Deutschen Forums für Kunstgeschichte (DFK) Paris, insbesondere Philippe Cordez, Katharina Kolb, Ralf Nädele,

Marie-Madeleine Ozdoba und Karin Seltmann-Dupuy, die mit großer Diskretion und viel Einsatz sowohl die Publikation der Festschrift als auch die Vorbereitungen der damit verbundenen Feierlichkeiten tatkräftig unterstützt haben. Organisatorische Unterstützung haben wir auch durch das Kunstgeschichtliche Institut der Goethe-Universität Frankfurt, insbesondere durch Gabi Frickenschmidt und Julia Müllers erhalten und sind dafür sehr dankbar. Außerdem bedanken wir uns bei Berit Wagner, Rebecca Müller und Julia Saviello für die vielen Ratschläge. Zum Gelingen des Bandes hat vor allem Carmen Flum beigetragen, die ihn mit Begeisterung und ohne zu zögern in das Programm ihres Verlags aufgenommen sowie das Projekt zuverlässig, umsichtig und unermüdlich betreut hat. Ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der Benvenuto Cellini Gesellschaft e.V., der Coneda UG Frankfurt am Main, des Laboratoire de Recherche Historique Rhône-Alpes und des DFK Paris hätten wir die Publikation nicht realisieren können. Wir sind für die Förderung sehr dankbar und freuen uns über das Ergebnis, das wir – ganz im Sinne Thomas Kirchners – nicht nur in einer hochwertigen Printausgabe, sondern auch online im Open Access vorlegen können.

Prélude

4 juillet 1954 : Hans Hartung entre creux, croix et cailloux

« Alles Gute zum Geburtstag ! »

Heinrich Klampin

Un siècle exactement avant la naissance de Thomas Kirchner¹, lors d'un banquet anniversaire commémorant la Révolution de 1848, Victor Hugo, alors proscrit, exilé dans sa maison de Marine Terrace au creux des tempêtes de Guernesey, se leva parmi une foule de républicains bafoués par Napoléon III ; et il tonna : « Citoyens, une date, c'est une idée qui se fait chiffre ; c'est une victoire qui se condense et se résume dans un nombre lumineux, et qui flamboie à jamais dans la mémoire des hommes². » Une lame d'espoir et d'émotion, par quelques mots fusant, emporta l'assistance. Mais laissons celle-ci à sa grisserie et projetons-nous cent ans plus tard. Portons notre regard sur un cousin éloigné de Victor Hugo : le peintre d'origine allemande Hans Hartung, à qui on se permet de prêter là une parenté symbolique avec le titan du romantisme pour au moins deux raisons. Comme Hugo, Hartung fit des taches d'encre, figuratives, abstractisantes et abstraites auxquelles il assigna une valeur fondamentale et, en outre, il possédait de l'auteur des *Misérables* deux livres consacrés à sa « klecksographie »³. Et puis, comme Hugo, Hartung

1 Très précisément le 4 juillet 1954 à Lindlar en Allemagne, si l'on en croit ce qui apparaît après une recherche sur Google.

2 Victor Hugo, « Banquet anniversaire du 24 février 1848 – 24 février 1854 », *Actes et paroles II*, dans Jacques Seebacher (éd.), *Œuvres complètes – Politique*, Paris, 1996, p. 463.

3 « Klecksographie » est un terme inventé par le poète et médecin Justinus Kerner, auteur d'un recueil de poèmes d'une veine occultiste, où chaque texte était inspiré par une tache d'encre. Quant à Hartung, son usage des encres et des taches, voir notamment Hans Hartung, *Autoportrait* (1976), édition critique de la Fondation Hartung-Bergman, Dijon, 2017, chapitre III. Notons que Hartung

connut l'errance de l'exil, le déchirement de devoir se confronter avec son propre pays devenu terre ennemie entre 1935 et la fin de la seconde guerre mondiale qu'il livra dans la Légion étrangère du côté des alliés contre ses compatriotes allemands. Portons donc, disions-nous, notre regard sur cet homme : Hans Hartung. Et observons-le cent ans après le discours de Victor Hugo. Observons-le au prisme du « nombre lumineux » où sa vie s'écoule pendant 365 jours : 1954. Et interrogeons-nous : qu'est-ce que cette date pourrait condenser comme « victoire » et de quelle « idée » est-elle le chiffre ? Telle est la question arbitraire, aberrante et abracadabrantesque à laquelle nous aimerions songer ici. Enquêtons, et sérieusement.

I

De l'année 1954 vécue par Hans Hartung, on serait d'abord tenté de caractériser le creux, c'est-à-dire ce qu'elle n'est pas. Elle n'est pas marquée par une rupture technique cruciale ; elle n'est pas rythmée par des expositions ou des honneurs qui feront date dans sa carrière ; elle n'est pas lestée d'un épisode personnel dramatique – dont regorge pourtant la biographie du peintre – ou rehaussée d'une rencontre exceptionnelle. Du reste, elle ne se singularise pas non plus par une absence totale de production ou d'événement, car on ne saurait dire, par exemple, qu'une participation à la 27^e édition de la biennale de Venise⁴ ou qu'une séance de photographies (dans l'atelier de la rue Cels à Paris) conduite par Denise Colomb ne fussent rien. Et, ce faisant, par les deux éléments saillants que nous venons de citer, invalidant l'éclatante et paradoxale portée d'un vide extrême (il y aurait ainsi beaucoup à dire sur trois années exemptes de toute création picturale chez Hartung : 1944, 1968 et 1978⁵), se profile déjà *ce qu'est* l'année 1954 de Hartung.

possédait au moins deux ouvrages sur Victor Hugo consacrés à ses encre et ses dessins dans sa bibliothèque : un ouvrage de Raymond Escholier sur *Victor Hugo artiste* de 1926 et un catalogue de vente de Sotheby Parke Bernet à Monaco du 15 juin 1981 avec « cinquante dessins de Victor Hugo provenant de la collection de Jean Hugo ».

4 XXVII^e Biennale, Venise, septembre 1954.

5 En 1944, Hartung combat dans la Légion étrangère et, de surcroît, égare la mallette avec ses quelques productions graphiques. Le catalogue raisonné ne compte qu'un seul numéro – un dessin – cette année-là. En 1968, Hartung finalise ses plans d'architecture de sa villa à Antibes et ne réalise aucune toile. On ne trouve pas de toile non plus en 1978.

1954, affirmons-le d'emblée, est une année d'essaimage de notoriété, ou encore de sa dissémination. Hartung expose partout dans le monde, dans des réseaux éclectiques. Cela consolide d'une part sa place tutélaire dans l'école de Paris, à la Kunsthalle de Berne, en compagnie de Soulages, Poliakoff, Piaubert ou Hayter⁶, à la galerie Charpentier à Paris et même au Musée d'art moderne de São Paulo, avec un commissariat de l'architecte André Bloc⁷ ; cela le rattache d'autre part à des cercles plus vastes, parfois même à des mouvances inattendues. On sait par exemple qu'il y eut une exposition⁸ où Hartung était placé à côté du photographe américain John Craven, dans la galerie que possédait ce dernier : un écheveau de fils électriques et un projecteur y voisinaient avec un tableau du peintre (malheureusement impossible à identifier) ; et on trouvait semblables mises en regard avec des toiles de Picabia, Picasso ou Jaroslav Serpan. On a également trace de la présence de Hartung dans des expositions de grandes collections privées, comme celle de Philippe Dotremont au Stedelijk d'Amsterdam⁹, où il entre en résonnance avec d'insignes pionniers historiques de l'abstraction comme Kandinsky ou Paul Klee ; ou celle de Fernand Graindorge à Bâle¹⁰ où l'on retrouve quatre œuvres sur papier d'après-guerre de Hartung dans un parcours rythmé entre autres par des pièces de Degas, Ensor, Van Gogh ou Jawlensky. Notons que ces deux expositions ont pour point commun de donner à penser la collection comme « œuvre » en soi dans les préfaces respectives des catalogues afférents¹¹. 1954, c'est aussi l'année où le Musée national de Stockholm organise une grande exposition intitulée *Modern Utländsk Konst* (art moderne étranger) expressément fondée sur la collection de Theodor Ahrenberg¹². Ce dernier, heureux possesseur de nombreuses pièces de Matisse – sur les 200 numéros du catalogue, il y en a un tiers à son nom – en prête également quatre de Hans Hartung.

6 *Tendances actuelles de l'École de Paris*, 2^e exposition, Kunsthalle de Berne, du 6 février au 7 mars 1954.

7 *Artistas de vanguardia da escola de Paris*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, novembre 1954.

8 *Le peintre et le photographe*, Galerie Craven, Paris, février 1954.

9 *Collection Philippe Dotremont*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1954.

10 *Collection Fernand Graindorge*, Kunsthalle de Bâle, du 28 août au 3 octobre 1954.

11 « Une collection étant une œuvre d'art, il est intéressant de l'exposer comme telle » ; « Je tiens aussi [la collection] pour une œuvre artistique, et fort importante. » Citations respectivement issues de Paul Fierens, préface au catalogue *Collection Philippe Dotremont*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1954 et de Jules Bosmant préface au catalogue *Collection Fernand Graindorge*, Bâle, Kunsthalle, 1954, non paginé.

12 *Modern Utländsk Konst*, Nationalmuseum, Stockholm, novembre 1954.

*T1949-26*¹³ est très avantageusement accroché en hauteur, aux côtés de Fernand Léger. Il fait face en sus à un petit nu en bronze de Matisse qui semble s'épanouir d'aise et de sensualité à son contact, un comble quand on connaît les réserves de celui-ci à l'égard de l'art non-figuratif dans les années 1950 ! Le tableau de Hartung est également reproduit dans le catalogue¹⁴, pourtant avare en la matière (il s'agit de surcroît de la seule image d'une œuvre abstraite). Mieux encore, sur la couverture, on trouve en cascade le fac-simile de six signatures : celles, par ordre du haut vers le bas, de Matisse, Picasso, Braque, Rouault et juste avant le patronyme de Léger qui clôt le prestigieux cortège, celle de Hans Hartung. De leur côté, Arp, Bazaine, Chagall, Gris, Miró, Moore ou encore Tzara ont beau être également aux cimaises du musée, ils n'ont pas cet honneur, preuve de la place éminente accordée à Hartung, seul peintre de sa génération (et *a fortiori* seul peintre né au XX^e siècle) à étinceler dans cette constellation de l'avant-garde historique. Au début de cette même année, Hartung avait par ailleurs concrétisé, après quelques semaines de négociation, une vente importante au Solomon R. Guggenheim de New York : celle de sa toile *T1950-8*. Il en avait accepté le prêt quelques mois auparavant pour l'exposition *Younger european painters*, prévue à cheval sur l'hiver 1953-1954¹⁵, et John Jameson Sweeney joua certainement un grand rôle pour rendre possible cette acquisition, essentielle. C'était en effet la première fois qu'une œuvre de Hartung se trouvait achetée par un musée américain¹⁶.

Hartung fut par ailleurs l'objet d'une courte exposition monographique étalée sur un mois à peine à Bruxelles (fig. 1) dont on doit remarquer tout à la fois le « succès moral¹⁷ » (en termes de fréquentation publique et de réception critique), selon l'expression de Robert Giron, le directeur du Palais des Beaux-Arts, et l'importante activité commerciale qui entoura la manifestation. Une petite brochure l'accompagnait avec une préface

13 Sur le système de titrage générique de Hartung, voir notamment Hartung, 1976, (note 3), note 4 du chapitre VII, p. 149-150.

14 Bo Wennberg et Karin Bergvist (éd.), *Modern Utländsk Konst – Ur svenska privatsamlingar*, cat. exp. Stockholm, Nationalmuseum, Stockholm 1954. La reproduction de *T1949-26* se trouve page 12.

15 *Younger European painters*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, du 2 décembre 1953 au 21 février 1954.

16 Juliette Persilier, *Hans Hartung aux États-Unis, 1937-1975*, Mémoire de recherche en histoire et histoire de l'art, sous la direction de Laurence Bertrand Dorléac et de François-René Martin, Paris, École du Louvre/Institut d'études politiques de Paris, 2017.

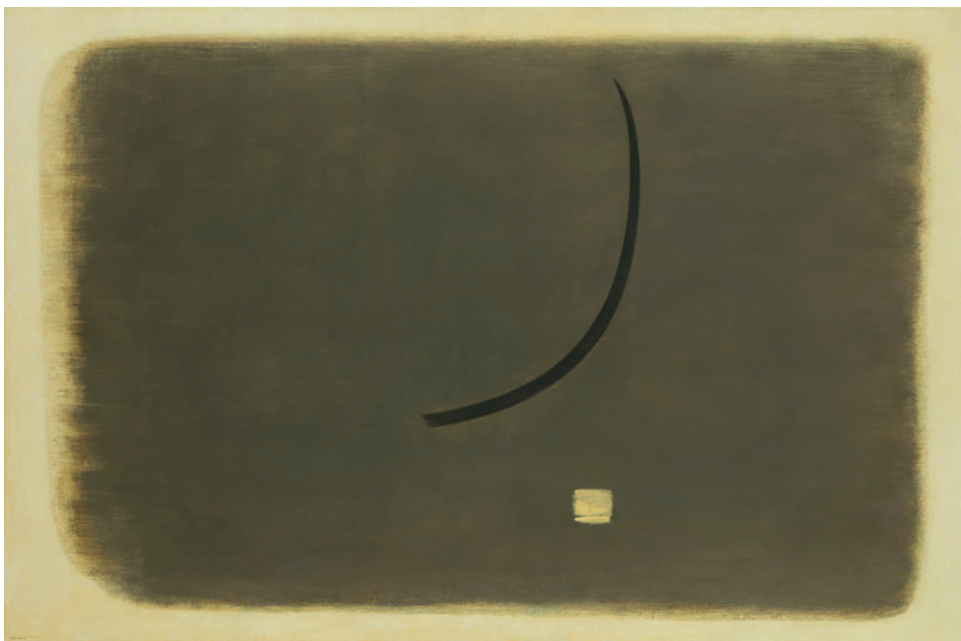
17 Lettre signée de Robert Giron à Hans Hartung, 12 avril 1954, archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes.



1. Hans Hartung, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1954, photographe inconnu, Antibes, archives de la Fondation Hartung-Bergman

hagiographique de René de Solier¹⁸. L'accrochage est documenté par quelques photographies dont l'une montre Hartung lui-même assis dans un épais fauteuil, canne à la main, avec dans son dos une des œuvres les plus notoires de l'année 1954 : *T1954-3*. Très dépouillé, l'œuvre est structurée par deux obliques partant du milieu de la base du tableau et pointant vers les angles supérieurs opposés ; elle est par ailleurs dotée d'une immense virgule centrale et de signes plus discrets posés respectivement sur la courbe de celle-ci et sur l'oblique gauche. Elle se retrouvera également mise en valeur à l'arrière-plan d'une fort belle série de portraits photographiques de Hartung rue Cels par John Craven et sera finalement acquise par la galerie Otto Stangl en novembre 1960.

18 René de Solier, *Hartung*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1954.



2. Hans Hartung, *T1954-4*, 1954, huile sur toile, 97 x 146 cm, Antibes, Collection Fondation Hartung-Bergman

A la suite de *T1954-3*, Hartung exécute sur un semblable format une autre toile suffisamment importante dans la vie de son auteur pour qu'il ne la cède jamais à un collectionneur. *T1954-4* (fig. 2) est élaboré selon la même épure esthétique que celle de l'œuvre qui la précède et dont elle est une sorte de pendant vaguement symétrique, avec une « lune » – c'est le surnom que lui confère l'artiste¹⁹ – filiforme noire dont le côté convexe bombe vers la droite et sous lequel on trouve un petit carré jaune fait de quelques striures horizontales serrées. Le tout semble flotter à la surface d'un grand pan de brun, lui-même posé sur un fond plus clair. Commentant l'évolution récente de Hartung, René de Solier songe à *T1954-4* pour dire dans sa préface au catalogue de l'exposition de Bruxelles qu'« une sorte d'élimination s'est produite²⁰ ». Et c'est très justement observé, car le tableau, en plus de son intrinsèque qualité qui lui valut d'être exposée à maintes et maintes reprises dans le monde entier, ouvre bel et bien la voie à des « éliminations » dans l'esthétique de Hartung. Celui-ci, à compter de 1954, devait développer un vocabulaire moins saturé, fait notamment de gerbes aux allures de palmes en apesanteur sur des fonds volontiers sombres et animés de nuances humbles et nombreuses.

19 Fiche d'œuvre manuscrite par Hans Hartung de *T1954-4*, archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

20 René de Solier, *Hartung*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1954.

Jamais, mieux que dans un texte dit par Ferdinand – interprété par Jean-Paul Belmondo – en ouverture de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard, ne fut caractérisé Hartung peignant ses palmées : « Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse. Il ne saisissait plus dans le monde que les échanges mystérieux, qui font pénétrer les uns dans les autres les formes et les tons, par un progrès secret et continu dont aucun heurt, aucun sursaut ne dénonce ou n'interrompt la marche. L'espace règne. C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'imprègne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable²¹. »

À ceci près que ce morceau de bravoure exégétique n'est pas tout à fait de Godard mais d'Elie Faure et qu'il ne parle pas de Hartung mais de « Vélasquez après cinquante ans ». Il n'empêche que ce rapprochement, que l'on doit à Pauline Mari²², a quelque chose d'implacable ou presque quand on y songe : c'est très exactement une fois ses cinquante ans soufflés, le 21 septembre 1954, que le natif de Leipzig s'engouffra comme le maître sévillan dans la voie de l'éther et de l'impondérabilité. Sans doute est-il des anniversaires déterminants.

II

Quand on examine l'agenda 1954²³ de Hans Hartung, apparaît une abondance de sociabilités intellectuelles et culturelles, de voyages et de participations à des événements artistiques qui attestent bien, au fil de pages noircies par le crayon ou la plume, de la dissémination que nous évoquions plus haut : sans cesse, des rendez-vous avec Calder, Soulages, Marcel Brion, Bernard Dorival, Willy Baumeister, John Anthony Thwaites et tant d'autres. Et puis des vernissages, des rendez-vous téléphoniques, des entretiens, des négociations commerciales. Et pourtant, on aurait du mal à dire que, dans la vie de Hartung, ce fut de ces crépitements de reconnaissance que le millésime 1954 a tiré

21 Elie Faure, *Histoire de l'art, L'art moderne I* (1921), cité dans Jean-Luc Godard, *Pierrot le fou*, 1965.

22 Pauline Mari, « "Prémonition !" Hartung par Rohmer », dans Thomas Kirchner, Antje Kramer-Mallordy et Martin Schieder (éd.), *Hans Hartung et l'abstraction – « Réalité autre, mais réalité quand même »*, à paraître au Centre allemand d'histoire de l'art Paris.

23 *Agenda de l'homme moderne 1954*, archives de la Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

une quelconque « victoire », ce mot-ci étant incontestablement trop puissant pour ce constat-là.

Alors revenons-en au creux et, plus exactement, au creux archivistique. Dans le précieux agenda de l'année, il y a des temps forts mais il y a également des temps faibles et même des temps morts, dépourvus du moindre événement. On trouve un premier tunnel de feuillets muets du 4 au 14 mars, et un second, plus long encore, du 25 juin au 8 juillet (journée lors de laquelle Hartung note la visite d'une de ses amies, en l'occurrence Dominique Genon). Et, à nouveau, un blanc silencieux du 9 au 25 juillet. La double page d'agenda de la semaine du 28 juin est entièrement vide (fig. 3), si l'on excepte deux petites croix au mercredi et au dimanche. Quel sens y a-t-il à ces signes qu'on retrouve çà et là au gré de l'écoulement de l'année ? Avouons que nous l'ignorons. En revanche, par une espèce de circonstance sympathique qui aurait plu à Freud ou Lacan, ces croix cochant l'été naissant coïncident avec le nom du village où Hartung et Anna-Eva Bergman séjournèrent à cette période sur la côte varoise – à savoir la Croix-Valmer.

Le couple y passe des vacances, en profite pour se faire immortaliser dans la Méditerranée. Il adresse le cliché sous forme de carte postale à l'historienne de l'art Madeleine Rousseau, le 12 juillet²⁴. Baignades, lecture, délassément et promenades : on s'imagine volontiers le bonheur de ces heures ensoleillées de l'été, dans une année qui fut, mois après mois, extraordinairement glaciale partout en France. L'hiver, dont les morsures se prolongèrent jusqu'au printemps, avait été meurtrier et consacra l'avènement du charitable abbé Pierre sur la scène publique. Temps mort, disait-on, temps d'insouciance et de repos, temps de confort, assurément. Les archives ne sauraient mentir, et ce ne sont pas une ou deux petites croix énigmatiques dans un agenda, ce n'est pas un crayonné discret qui pourraient prétendre le contraire. Oui mais... À ce vide des agendas, répond par un contraste stupéfiant, la saturation d'une autre source, elle aussi prodigue en informations : les planches-contacts de Hartung. Cela a souvent été dit à son sujet²⁵ ; Hans Hartung fut un photographe compulsif dont les prises de vue au Minox et au Leica, en plus de leur dessein artistique, assuraient un rôle mnémonique. Il enregistrait ce qu'il faisait et les visages qu'il croisait pour fixer ses souvenirs, comme s'il alimentait un journal intime visuel. Partant, et sans le savoir, il offrait par avance une grande aide à l'historien amené à travailler sur son parcours.

24 Carte postale signée de Hans Hartung et d'Anna-Eva Bergman à Madeleine Rousseau, 12 juillet 1954, archives Madeleine Rousseau, Saint-Just-Saint-Rambert.

25 Voir notamment Ines Ruettinger (éd.), *Hartung und die Fotografie*, Munich, Hirmer, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2016.



3. Double page du 28 juin au 4 juillet 1954 de l'*Agenda de l'homme moderne 1954* appartenant à Hans Hartung, Antibes, archives de la Fondation Hartung-Bergman

Or, en cet été 1954, ce sont plusieurs centaines de photographies que prend Hartung et celles-ci viennent quadriller les planches-contact de motifs, sinon strictement similaires, du moins savamment cohérents. Il s'agit de cailloux ramassés sur la plage puis posés sur le sable ou dans un environnement neutre. En règle générale, ils semblent se hisser au-delà de leur échelle réduite comme d'imposants rochers, des stèles ou des sculptures et acquièrent grâce à la mise en scène une monumentalité qu'on ne leur prêterait pas de prime abord.

Aux origines de ces photographies, il y a une anecdote souvent répétée par Hartung²⁶. Ce fut Anna-Eva Bergman qui lui inspira l'idée alors que l'un et l'autre collectaient des galets, moyennant un goût pour la minéralogie qu'ils entretiendront toute leur

26 Hartung et Bergman racontent l'un et l'autre en plusieurs occasions la genèse de ce projet. Voir notamment Hans Hartung et Jean Tardieu, *Un monde ignoré vu par Hans Hartung – poèmes et légendes de Jean Tardieu*, Genève, 1974, et Hartung, 1976 (note 3), p. 295. Voir également les déclarations de Bergman conservées à la Fondation Hartung-Bergman, Antibes.

vie. Hartung raconte que, dans un premier temps, son tropisme était clairement abstrait tandis que celui de Bergman s'avérait figuratif, en quête d'apparemment fantastique entre les pierres et des têtes de monstres du folklore nordique. Mais, dans un second temps, il a lui-même adhéré à une certaine inclination biomorphique. D'où une série de tirages où les cailloux se parent d'un titre allusif : *Profil de l'homme chameau* et *Homme éponge*, *Satyre* et *Tête de Janus* mais aussi *Socrate*, *La Vierge en barque* ou *Napoléon*. D'aucuns ont même, par écho formel, eu droit d'être baptisés en référence à des sculpteurs modernes : *Brancusi*, *Picasso* ou *Arp* (fig. 4).

Entre juillet 1954 où elles naquirent et les années suivantes où elles se révélèrent, il a fallu du temps pour que ces photographies passassent d'un statut élémentaire, presque puéril, à une stature adulte, à une prestance plus fière, plus assumée. Leur genèse doit sa part à la contingence, comme toute genèse ; elle a aussi sa part de nécessité et de désir : en l'occurrence celle d'un couple – Hans Hartung et Anna-Eva Bergman – qui a collaboré à cette occasion et s'est partagé le travail pour les hisser jusqu'à la maturité, c'est-à-dire au rang d'œuvres. Ce couple qui n'eut pas d'enfants enfanta du moins communément en ce mois de juillet 1954 d'un étrange embryon de vie. Ces pierres furent, selon le mot de Hartung, de « drôles d'êtres²⁷ », lesquels eurent de surcroît un parrain prestigieux, quoique beaucoup plus tard.

Ce parrain, c'est l'écrivain Jean Tardieu qui, en 1974, alors que les photographies ont vingt ans, en publie une sélection et en offre une exégèse poétique dans un très bel ouvrage édité par Albert Skira. Certes, ce livre intitulé *Un monde ignoré vu par Hans Hartung – poèmes et légendes de Jean Tardieu* avait été précédé dès 1960 de quelques reproductions des images de pierres dans *XX^e siècle* et *Caméra*²⁸, deux importantes revues. Ce n'était donc pas tout à fait une première. Mais Tardieu, loin de se cantonner au discours théorique, élabore un texte d'une grande ambition et d'une profonde exigence littéraires, sous le signe panthéistique de Gérard de Nerval, dont les alexandrins de « Vers dorés » germinent en exergue de l'ouvrage : « Et comme un œil naissant couvert par ses paupières, / Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres²⁹. »

Des recherches récentes ont permis de mieux cerner la valeur de ce texte dans l'ample corpus de Hartung. En janvier 2016, dans un colloque qui lui était consacré au

27 Hans Hartung dans Hartung et Tardieu, 1976 (note 26), [non paginé].

28 Voir André Verdet, « Pleines vacances de Hartung », dans *XX^e siècle*, Noël 1960, p. 97 et Dominique Aubier, Emmanuel Sougez, *Caméra, revue mensuelle internationale de la photographie et du film* 8, Lucerne, édition française, août 1960.

29 Gérard de Nerval, *Vers dorés*, poème issu des *Chimères*, cité dans Hartung et Tardieu, 1976 (note 26), [non paginé].



4. Hans Hartung, *Arp*, photographie, 1954, Antibes, Fondation Hartung-Bergman

Centre allemand d'histoire de l'art et que dirigèrent Antje Kramer-Mallordy, Martin Schieder et Thomas Kirchner, il y eut une intervention inaugurale de Deborah Laks, laquelle montra certaines photographies des pierres de 1954 et mentionna la féconde collaboration ultérieure avec Tardieu. Elle expliqua en substance : « Ces images échappent aux cadres interprétatifs habituels pour Hartung. À l'inverse de sa peinture qui cherche toujours à maintenir le silence, les pierres sont choisies parce qu'elles suscitent l'interprétation³⁰. » Deborah Laks aurait même pu ajouter qu'elles sont productrices d'onirisme, c'est-à-dire, selon un magnifique mot d'origine grecque, *onirogènes*. « Aussi

³⁰ Deborah Laks, « Hans Hartung et les poètes. Réseaux et intermédialités », dans Kirchner, Kramer-Mallordy et Schieder (note 22), à paraître.

nous sera-t-il permis de rêver sans fin, écrit en effet Tardieu au sujet des cailloux de Hartung, sur ses trouvailles auxquelles ont collaboré Anna-Eva Bergman, la mer, le vent et le hasard³¹. » Et Hugo en exil, parmi les bourrasques et les rochers de Guernesey, aurait certainement apprécié l'image.

III

Cela tombe fort bien puisqu'il faudrait maintenant en revenir au message dispensé par le grand proscrit en 1854 – « une date, c'est une idée qui se fait chiffre ; c'est une victoire qui se condense et se résume dans un nombre lumineux » – et répondre enfin à notre questionnement initial : de quoi 1954 pourrait-il bien être le numéro magique, le compte étincelant dans l'histoire de Hans Hartung, sinon dans l'histoire de l'art ? On a écarté l'insatisfaisante piste d'un millésime caractérisé par l'essaimage de notoriété. Certes, cela n'est pas faux, mais c'est *moyen*. Le père Hugo ne cautionnerait pas qu'on prête à une date la « victoire » d'un simple parsèment de succès. Non : comme il s'agit ici de choisir « l'idée qui se fait chiffre », le « nombre lumineux », isolons... le 4 juillet 1954, et arrachons-le à son association historique avec le seul triomphe de la RFA lors de la Coupe du Monde de football contre la Hongrie par 3 buts à 2.

Explication : voilà l'ultime journée de cette double page d'agenda entièrement vide de la semaine du 28 juin. C'est de surcroît un dimanche, et un dimanche en vacances, selon une charmante redondance de la trêve, c'est la relâche au sein de la relâche ; le répit au sein du repos. Mieux : ce dimanche 4 juillet 1954 est marqué d'une de ces croix énigmatiques qui ne réduit pas le vide au rien mais le perce d'un sens caché. Ce 4 juillet 1954 sonne creux et, en même temps, laisse à penser à un butin dissimulé quelque part avec ce signe caractéristique des occultes emplacements des cartes aux trésors. Ce 4 juillet 1954, au bord de l'eau, pas si loin des lieux où Jean-Luc Godard allait filmer les errances de Belmondo et d'Anna Karina dans *Pierrot le fou*, Hans Hartung et Anna-Eva Bergman ont donc ramassé leur lot de pierres comme on récolte le blé doré des épis fertiles, et Hartung en a photographié certaines. Lesquelles exactement en ce jour précis ? Impossible à dire. Ce 4 juillet 1954, naît quelque chose appelé au devenir mais on ne saura jamais parfaitement quoi. Et c'est tant mieux, car il en ira dorénavant du 4 juillet 1954 comme de toutes les grandes dates. Avec le 4 juillet 1954, pour citer une dernière fois Jean Tardieu, « nous sera-t-il permis de rêver sans fin. »

31 Jean Tardieu, dans Hartung et Tardieu, 1976 (note 26), [non paginé].

Adaptionen und Rezeptionen

Der Flussgott *Marforius*: Zum Nachleben eines antiken Bildwerks im deutschen 17. Jahrhundert

»Marforius, oder Rhenus. Die ... Statua wurde von Kays. Vespasiano welcher Teutschland überwunden/ zur Gedächtnüs des Rheinstroms aufgerichtet/ und ins gemein von denen Römern Marfuori genannt. Ist ein herrliches Stuck/ aus einem Marmelstein gehauen/ und der Zeit noch auf dem Capitolio in Rom zu sehen.«¹

Die zerstörte Statue eines Flussgottes lagert vor hochaufragenden Ruinen (Abb. 1). Das Gesicht wirkt lebendig und verkörpert Schmerz: Die Augen scheinen aus geschwollenen Lidern mühsam herauszublinzeln; fast meint man, einen Klagelaut aus dem geöffneten Mund vernehmen zu müssen. Diesen antiken Flussgott mit dem Namen *Marforius* führt der deutsche Künstler und Kunsthistoriker Joachim von Sandrart in seinem Kapitel über die Bildhauerei im zweiten Band der *Teutschen Academie* vor Augen.² Die Statue lagert noch heute im Hof des Palazzo Nuovo auf dem Kapitol über einem Brunnenbecken (Abb. 2).³

1 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. von Thomas Kirchner (et al.), 2008–2012, TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

2 »Von der Scultura, oder Bildhauer-Kunst. Das I. Capitel. Noch etliche Kunst-Regeln und antiche Statuen«, in: Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-text-878> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

3 Höhe: 2,42 m, Länge: 6,10 m; es handelt sich um ein Werk der 2. Hälfte des 1. Jhdts. n. Chr., vgl. Stuart Jones, *A catalogue of the ancient sculptures preserved in the Municipal Collections for Rome – The sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912, S. 21–22.



1. Joachim von Sandrart, *Marforivus*, 1679, Kupferstich, 370 x 240 mm, aus *Teutsche Academie*, Bd.2, Nürnberg 1679, Tafel II



2. *Marforius*, 1.–2. Jh. v. Chr., Marmor, H: 2,42 m, Palazzo Nuovo Rom, Kapitolinisches Museum

In einer langen Auflistung von Statuen, die der Autor als »Hertz und Seele«⁴ der Bildhauerei ausweist, wird der Flussgott unter der Nr. 38 als *Marforius, oder der Rhein-Strom* aufgeführt. Die entsprechende Tafel II, auf der die Abbildung des Flussgottes mit der Inschrift *MARPHORIVS SIVE RHENVVS* überschrieben ist, wurde von Johann Jakob von Sandrart nach einer Zeichnung von Joachim von Sandrart gestochen.⁵ Seit alters her gilt die Statue als Personifikation des Rheins. Wie dieser Beitrag verdeutlichen soll, stellte

4 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 45. Darunter befinden sich, in Ergänzung zum Buch über die Bildhauerei im ersten Teil der *Teutschen Academie*, einige der berühmtesten Statuen der Zeit in Rom, das Reiterstandbild Marc Aurels und der *Dornauszieher* (»Corydon«) auf dem Kapitol, der als Seneca interpretierte *Afrikanische Fischer*, der *Schleifer* aus der medicäischen Tribuna sowie einige Statuen aus verschiedenen Sammlungen nicht nur in Rom, sondern auch z. B. in der Sammlung des Earl of Arundel in London. (*Minerva und Paris*. TA 1679, Tafel ee), siehe hierzu auch den Eintrag in der Kunstwerkdatenbank der Edition, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-487> [letzter Zugriff: 26.07.2018]. Vgl. hierzu Brigitte Kuhn-Forte, »Die »höchste Vollkommenheit [...] der in weißen Marmelstein gebildeten antichen Statuen zu Rom«, Sandrart und die Antike«, in: *Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts Teutscher Academie*, hg. von Anna Schreurs (et al.), Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Herzog Anton-August Bibliothek, Wiesbaden 2012, S. 73–86 und dies., »Sandrart und die Antike: Von London nach Rom«, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 41, 2013–2014, S. 342–392.

5 Siehe Kunstwerkeintrag in Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), *Marforius / MARPHORIVS* (TA 1679), Tafel II, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-823> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

Sandrart, der deutsche Maler, in seiner Tafel mit dem Flussgott und dem beigefügten Text die Rheingegend in ihrer Schlüsselrolle für die Geschehnisse des Dreißigjährigen Krieges heraus, als eine Zone, die wohl über die Zeiten hin und auch in späteren Jahrhunderten, dann »vor dem Hintergrund des sich formierenden europäischen Staatensystems als sensibel eingestuft wurde«.⁶

Sandrart sah die Statue während seines Romaufenthaltes zu Beginn der 1630er-Jahre. Aus Frankfurt war er 1629 in die Ewige Stadt gekommen, hatte dort die Antiken studiert, im intensiven Kontakt mit der internationalen Kunstszene gestanden und schließlich, als Kustos der Kunstsammlung des Vincenzo Giustiniani, die opulente Kupferstichpublikation nach dessen Antiken, die *Galleria Giustiniana*, angeregt, mit Vorzeichnungen versorgt und mit herausgegeben.⁷ Einen ganzen Schatz von Antikennachzeichnungen trug er, nach eigenem Bekunden, 1635 mit zurück in den Norden, »damit solche künftig bey abgang der Originalien seinem Gedächtnis verhülflich seyn könnten«.⁸ Einiges von diesem Material fand Verwendung in den Kapiteln zur Bildhauerei seiner beiden 1675 und 1679 in Nürnberg publizierten Bände der *Teutschen Academie*, in denen er den Künstlern und Kunstliebenden seiner Zeit die in Kupfer gestochenen Statuen als Vorbilder und Modelle präsentierte. Doch in gleicher Weise wie die originalen Antiken dienten ihm Reproduktionsgraphiken als Vorlagen: Anhand der Kupfertafel des *Marforius* lässt sich dort, wo der Leser vom Autor eine direkte Wiedergabe des in Rom Gesehenen erwarten könnte, ein pointierter und aussagekräftiger Rückgriff auf eine graphische Reproduktion der Statue nachweisen. Dieser Beitrag soll klären, warum der Autor sich bei der Tafel mit dem Flussgott nicht an der bereits 1595 restaurierten und in einen Brunnen integrierten Figur orientierte, wie er sie während seines Rom-Aufenthaltes

6 »Es hat im vormodernen Europa einige wenige Zonen gegeben, die vor dem Hintergrund des sich formierenden europäischen Staatensystems als sensibel eingestuft wurden. Dazu zählte neben dem reichen Oberitalien vor allem anderen die Rheinlinie, und zwar in ihrer ganzen Erstreckung vom Ober- bis zum Niederrhein.« Siehe Heinz Durchhardt, »Kriegs-Theatrum« am Rhein«, in: *Der Rhein. Eine europäische Flussbiografie*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Marie-Louise von Plessen, Ausst.-Kat. Bonn, Bundeskunsthalle, München/London/New York 2016, S. 164–179, hier S. 165.

7 Zu den römischen Jahren siehe Sybille Ebert-Schifferer, »Sandrart a Roma 1629–1635: un cosmopolita tedesco nel paese delle meraviglie«, in: *Roma 1630. Il trionfo del pennello*, hg. von Michel Hochmann, Ausst.-Kat. Rom, Académie de France, Mailand 1994, S. 97–114.

8 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-630> [letzter Zugriff: 26.07.2018]; siehe hierzu Sybille Ebert-Schifferer, »Natürlichkeit und »antique Manier«: Joachim von Sandrart als Antikenzeichner«, in: *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, hg. von Silvia Danesi Squarzina, Ausst.-Kat. Berlin, Gemäldegalerie, Mailand 2001, S. 57–63, hier S. 59.

in den 1630er-Jahren gesehen hatte, sondern sie nach Vorlage eines Kupferstichs von Antonio Lafreri von 1550 gestaltete, der den *Marforius* in ruinösem Zustand ohne Ergänzung der Fehlstellen zeigt. In seiner allegorischen Inszenierung fällt der *Marforius* aus dem typologischen Konzept der übrigen Statuendarstellungen in der *Teutschen Academie* heraus. Der damals wie heute hochberühmte Flussgott wurde in Sandrarts Rezeption für den deutschen Leser umgewandelt und neu interpretiert.⁹

In der Kupfertafel mit dem Titel *Marphorius. Sive Rhenus* (Abb. 1) lagert der Flussgott als männlicher Akt auf den linken Arm gestützt vor den Ruinen eines hochaufragenden Gebäudes. Nur im Lendenbereich und an den verstümmelten Beinen ist er mit einem Tuch verhüllt. Sein Rücken lehnt an einer Vase, aus der sich ein Wasserquell ergießt. Diese, wie auch das Ruder in der Hand der Herme, erlauben es, ihn als Flussgott zu identifizieren. Hier, wie in vielen seiner Kupferstiche, spielt Sandrart mit der Ambivalenz von antiker Statue und verlebendigter Figur: Die Armstümpfe und der abgeschlagene Fuß verdeutlichen, dass ein steinernes Bild dort lagert. Die fließende, weiche Struktur der Haare lässt aber ebenso wie der leidende Blick eher an einen Menschen aus Fleisch und Blut denken. Das Gesicht zeigt einen alten Mann, dessen Augen geschwollen sind und dessen Mund klagend geöffnet ist. Sehr lebendig wirkt auch die weibliche Herme am rechten Bildrand, die aber keinerlei Zerstörung aufweist. Außer dem Ruder trägt sie in ihrem aufgeschürzten Gewand reiche Früchte und Blattwerk, welche sich auch im üppig gefüllten Korb, den sie auf dem Kopf balanciert, wiederfinden.¹⁰

Den Zerstörungen des Flussgottes jedoch entsprechen diejenigen der Architektur im Hintergrund. Erhaben, in monumentaler Größe, künden die hoch aufragenden Mauern von den mächtigen Bauten einer glorreichen Zeit, doch sind nur noch funktionslose Reste erhalten: ohne Dach, ohne schützende Seitenwände, überwachsen von Sträuchern und Gräsern, die das Vernichtungswerk der Zeit vollenden werden. Für diese imposante Architekturkulisse bediente sich Sandrart einer Skizze aus seinen römischen Jahren (Abb. 3). Die lavierte Zeichnung, mit Signatur des Malers und Datierung auf

9 Zur Darstellung des Flussgottes von Sandrart liegen bislang keine Forschungen vor, sieht man von wenigen Zeilen im Aufsatz von Denise La Monica ab, »Le molte vite del Marforio. Un percorso nella fortuna figurativa della statua«, in: *Iconographica. Studies in the History of Images* 9, 2010, S. 115–136.

10 Diese Herme ist auf der Dresdner Vorzeichnung von Sandrart (siehe Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-4939> [letzter Zugriff: 26.07.2018]) noch nicht dargestellt, sondern wurde erst im Stich eingefügt. Als Vorlage für sie diente ein Blatt von Agostino Veneziano; vgl. Jean-Louis Sponsel, *Sandrarts Teutsche Academie kritisch gesichtet*, Dresden 1896, S. 174–175; zu Nr. 93 vgl. Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-883> [letzter Zugriff: 02.08.2018].



3. Joachim von Sandrart,
Ruinen der Caracallathermen in Rom,
1631, Bleistift und graues Aquarell,
422 x 277 cm, Nürnberg,
Germanisches Nationalmuseum

1631, stellt die Ruinen der Caracalla-Thermen dar, die Sandrart, wie viele seiner Kollegen, in Rom studierte, zeichnete und später in den Kupferstich integrierte.¹¹ Dem Besucher des 17. Jahrhunderts präsentierte sich das ehemals prächtige Bauwerk der Antike als Ruine. Die imposanten Bögen und Gewölbe jedoch zogen – auch in der zerstörten Form – das Interesse von Künstlern und Architekten aus vielen Ländern auf sich. Dies demonstriert der Kupferstich von Jan van de Velde von 1616, in dem die Figuren in der Landschaft die enorme Größe der Architektur verdeutlichen und gleichzeitig deren ruinösen Zustand vor Augen führen (Abb. 4).¹² Der sprichwörtliche »Zahn der Zeit« hatte das Bauwerk zerstört. In der Darstellung Sandrarts jedoch weist einiges darauf

11 Signatur unten rechts: Sandrart in Roma 1631. Graphit und graue Wasserfarbe, 422 x 277 mm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz 5260. Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart (1606–1688). I disegni*, Cinisello Balsamo 2011, S. 113–114, Kat.-Nr. 37, zugl. Diss., Universität Rom 2004; vgl. Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-4807> [letzter Zugriff: 02.08.2018].

12 F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, 64 Bde., Bd. 33, Amsterdam 1954–2010, Kat.-Nr. 289, S. 94.



4. Jan van de Velde, *Thermen des Caracalla*, 1616, Kupferstich, 120 x 190 mm, Rijksmuseum Amsterdam

hin, dass die Ruinen nicht über die Jahrhunderte hinweg entstanden sind. Hier scheint das Zerstörungswerk noch im Gange zu sein: Im Hintergrund steigen Flammen und Rauchwolken aus den Ruinen zum Himmel hinauf und verteilen sich dort so, als habe nicht die Zeit, sondern eine Feuersbrunst die Zerstörung des Gebäudes verursacht.

Hier nun kommt der Text ins Spiel, den der Kunsthistoriker Sandrart dem Kupferstich zur Seite stellte. Jede seiner antiken Skulpturen, die er in den beiden Bänden der *Teutschen Academie* vorlegte, wurde durch solch einen erläuternden Text ergänzt. Doch nur bei dieser Statue, dem *Marforius*, erfolgt die Übertragung und Einbindung in die eigene Zeit. Dabei untergliedert sich der begleitende Text in zwei Teile. Während erst im zweiten Abschnitt eine Interpretation des Kupferstiches unter dem Titel *Rheinstrom* erfolgt, ist zunächst unter der Überschrift *Marforius, oder Rhenus* ausschließlich von dem antiken Bildwerk die Rede. Hier erfährt der Leser, dass Kaiser Vespasian sie in Rom zum Gedächtnis des Rheinstroms habe aufstellen lassen, nachdem er – nach Auffassung Sandrarts und seiner Quellen – Deutschland eingenommen hatte. Von den Römern sei sie *Marfuori* genannt worden. Das herrliche Stück habe seinen Aufstellungsort auf dem Kapitol in Rom gefunden.¹³

13 »Marforius, oder Rhenus. 38. Marforius, oder der Rhein-Strom. Die 38. Statua wurde von Kays. Vespasiano welcher Teutschland überwunden/ zur Gedächtnüs des Rheinstroms aufgerichtet/ und



5a. Maarten van Heemskerck, »Marfoelge« (Marforius), 1532–36, Feder in Braun, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Heemskerck-Album I, 19v

An dieser Stelle ist es sinnvoll nachzuvollziehen, welchen Wissensstand der deutsche Maler referiert. Als römische Landmarke ist der Flussgott seit dem 12. Jahrhundert überliefert; es kann vermutet werden, dass er seit der Antike zu keiner Zeit verschüttet oder verborgen war.¹⁴ Der italienische Humanist Poggio Bracciolini erwähnt ihn in der Mitte des 15. Jahrhunderts als eine derjenigen Statuen, die das ganze Mittelalter hindurch sichtbar waren.¹⁵ Ihr Standort wird in dieser frühen Zeit als ein Ort in der Nähe des Bogens des Septimius Severus beschrieben.¹⁶ Dort wohl sah sie der niederländische Maler Maarten van Heemskerck, der sich in den 1530er-Jahren in Rom aufhielt und die Statue zweifach zeichnete, auf einem Skizzenblatt gemeinsam mit anderen Fragmenten

ins gemein von denen Römern Marfuori genannt. Ist ein herrliches Stuck/ aus einem Marmelstein gehauen/ und der Zeit noch auf dem Capitolio in Rom zu sehen.« Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

14 Siehe hierzu Francesco Cancellieri, *Notizie delle due famose statue di un fiume e di Patrocolo dette volgarmente di Marforio e di Pasquino*, Rom 1789; Ermete Rossi, »Marforio in Campidoglio«, in: *Roma. Rivista di studi e di vita romana; organo ufficiale dell'Istituto di Studi Romani* 6, 1928, S. 337–346; Carlo Pietrangeli, »La fonte di Marforio«, in: *Capitolium. Rivista bimestrale del Comune di Roma* 32, 1957, 2, S. 8–13; Francis Haskell und Nicholas Penny, *Taste and the antique*, New Haven/London 1981, Nr. 57, S. 258–259.

15 Ebd. S. 258.

16 Ebd.



5b. Maarten van Heemskerck, *Ansicht des Forum Romanum vom Tabularium aus*, 1535, Feder in Bister, graubraun laviert, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Kdz 6696r

(Abb. 5a)¹⁷ und auf dem Blatt mit der Sicht über das Forum Romanum, auf dem der Flussgott ganz links unten vor dem Marmertinischen Keller zu erkennen ist (Abb. 5b).¹⁸ Nur kurzzeitig erfolgte, nach einem Dekret des *Consiglio pubblico* 1587, eine Aufstellung auf der Piazza San Marco, bevor der Flussgott mit der Idee, ihn dort in einem Brunnenkontext zu inszenieren, auf den Kapitolsberg gebracht wurde.¹⁹ 1594 bekam der Mailänder Bildhauer Ruggero Bescapè den Auftrag, die Statue zu restaurieren; er ergänzte die fehlenden Teile und interpretierte den Flussgott als Personifikation des Oceanus.²⁰ Gleichzeitig wurde der *Scarpellino* Francesco Scardua beauftragt, den Brun-

17 Das Architekturfragment in der rechten Blatthälfte, vermutlich von einem Fries, konnte bisher nicht lokalisiert werden, siehe Tatjana Bartsch, »Praktiken des Zeichnens ›drinnen‹ und ›draußen‹: Zu van Heemskercks römischem Itinerar«, in: Tatjana Bartsch und Peter Seiler (Hg.), *Rom zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, Berlin 2012, S. 25–48, hier S. 40, Anm. 67. Vgl. auch Christian Hülsen und Hermann Egger (Hg.), *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1913–1916, 2 Bde., Bd. 1, 1913, Tafel. 20, 19v.

18 *Ansicht des Forum Romanum vom Tabularium aus*, 1535, Feder in Bister, graubraun laviert, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. Kdz 6696r, siehe Bartsch und Seiler 2012 (Anm. 17), Umschlag.

19 1588 wurde der Flussgott auf der Piazza San Marco in Rom aufgestellt; vgl. Phyllis Bober und Ruth Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources*, London 1986, S. 100; vgl. Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 9.

20 Vgl. Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 9, Anm. 25. Vgl. hierzu auch Rossi 1928 (Anm. 14), S. 339: »Il povero colosso, che per tanti secoli aveva sofferto le offese degli uomini, più che del tempo, era mutilo e deturpato, come si vede nel caratteristico disegno del Beatricetto, riprodotto nelle *Icones* stampate dal Vaccari, ed in quello del Cavalieri, [...]«. Man beauftragte Bescapè »di fornirla di tutto punto infra quaranta giorni, rifacendogli braccia mano ochi bocca et tutti altri membri che gli fussero necessarij et di bisogno.« (Archivio stor. Capitolino, Cred IV, tomo 104, Fol. 11)



6. Simulacro detto de Marforio, in: *Ornamenti di fabbriche antichi et moderni dell'alma città di Roma*, con le sue dichiarazioni tatti da Bartolommeo Rossi fiorentino, Rom (Andrea della Vaccaria) 1600, ohne Seite

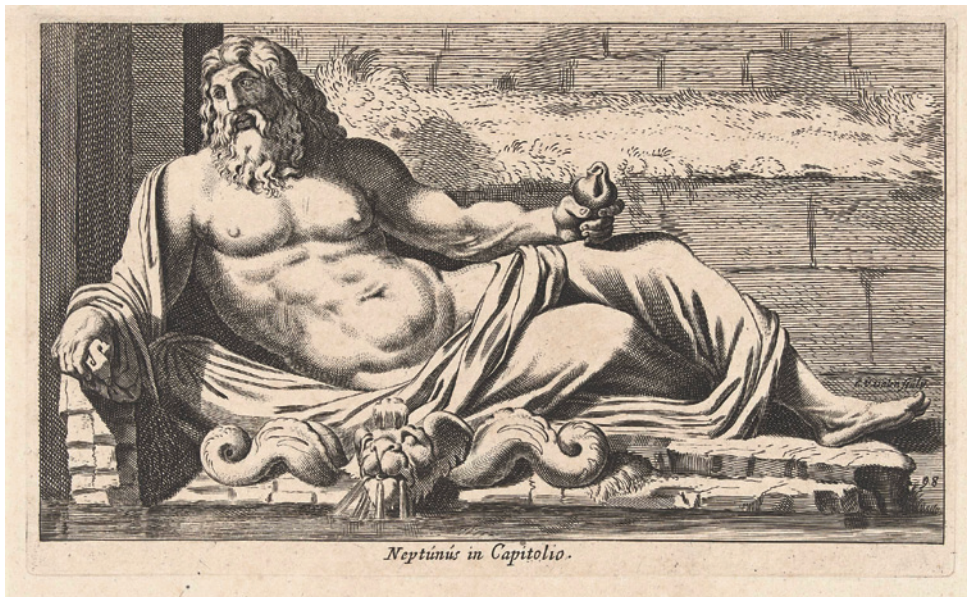
nen nach Zeichnung von Giacomo della Porta zu fertigen.²¹ Sein Aufstellungsort war die hohe Mauer gegenüber dem Konservatorenpalast, in der sich vorher bereits eine Nische befand.²² Zwar begann man zwischen 1593 und 1595 unter Papst Clemens VIII. mit der Konstruktion des Palazzo del Museo (Palazzo Nuovo), doch blieben die Arbeiten über Jahre hin unvollendet. 1638 wird der Brunnen in einer Quelle so beschrieben,²³ wie ihn einige graphische Blätter des 17. Jahrhunderts zeigen: als Beispiel sei hier die Tafel in dem 1600 in Rom bei Andrea della Vaccaria erschienenen Band *Ornamenti di fabbriche antichi et moderni dell'Alma città di Roma* genannt (Abb. 6).²⁴ Als man in der Mitte des 17. Jahrhunderts die Bauarbeiten wieder aufnahm, wurde der *Marforius* nur kurzzeitig

21 Vgl. Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 10.

22 »La grande fabbrica su due piani, prevista da Giacomo della Porta, doveva servire, prima della costruzione del palazzo del Museo, a dare un certo equilibrio alla piazza.« Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 10.

23 Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 11: »Nel 1638 la fontana e descritta dal Totti ›con ornamenti, e statue, una testa di un Colosso collocate nel frontespicio.«

24 Pietrangeli 1957 (Anm. 14), S. 10.



7. Cornelis van Dalen nach François Perrier, *Neptunus in Capitolio* (Marforius), 1622–1638, Kupferstich, 135 x 224 mm, aus: *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere*, Paris 1638

in den Hof des Konservatorenpalastes verschoben. Seit 1657 schließlich befindet sich die Statue an ihrem heutigen Aufstellungsort: Als Brunnenfigur in der zentralen Blickachse des Hofes im römischen Palazzo Nuovo auf dem Kapitol.²⁵

Wichtig festzuhalten ist nun, dass Sandrart, der sich zwischen 1629 und 1635 in Rom aufhielt, die Statue zwar noch nicht am endgültigen Aufstellungsort, aber bereits vollständig restauriert und im Brunnenkontext zu sehen bekam (Abb. 6). Ein Erlass der Stadt von 1634 überliefert außerdem, dass der Brunnen in Sandrarts römischen Jahren wohl mehrfach Opfer von Vandalismus oder schlicht unsachgemäßer Nutzung wurde. In dem Edikt vom 5. Mai 1634 werden Geldstrafen für jeden angedroht, der den Brunnen oder dessen Umgebung verschmutzt oder darin Wäsche reinigt.²⁶

Eine Vorstellung von der Statue, wie Sandrart sie sah, vermittelt ein Stich von François Perrier (Abb. 7). In allen Fehlstellen komplettiert und durch eine Muschel in der Hand ergänzt, präsentiert sich der Flussgott in dessen *Icones et segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant* von 1638 als »Neptunus in Capitolio«, wie es die Unterschrift dokumentiert. Ziel des Autors war es – so erklärt es der lateinische Titel des Bandes – die »antiken Statuen dem neidischen Zahn der Zeit zu entziehen, sie

²⁵ Haskell und Penny 1981 (Anm. 14), S. 258.

²⁶ Rossi 1928 (Anm. 14), S. 339.

kupfernen Druckplatten anzuvertrauen und ihnen damit ein Denkmal immerwährender Verehrung zu schaffen.«²⁷ Zu Sandrarts römischer Zeit also wurde der restaurierte Flussgott Marforius nicht mehr – wie dies Denise La Monica überzeugend herausstellt – als »consunta e dilavata rovina«,²⁸ sondern als Oceanus (Neptun) wahrgenommen und entsprechend in druckgraphischen Darstellungen prachtvoll inszeniert. Vor diesem Hintergrund fällt besonders ins Auge, in welcher malträtierten Form Sandrart ihn dem Leser darbietet. Auch wenn der Maler in seinen römischen Jahren möglicherweise eine Zeichnung des antiken Flussgottes angefertigt hatte,²⁹ so orientierte er sich vierzig Jahre später, als er die Vorlage für die Druckplatte des *Marforius* erstellte, ganz offensichtlich nicht an eigenen Antikenzeichnungen, sondern an dem Blatt eines anderen berühmten Stechers.³⁰ Als Vorlage diente ihm der Kupferstich, den Antonio Lafreri 1550

27 François Perrier, *Segmenta nobilium signorum e[st] statuaru[m]: Quae temporis dentem inuidium evasere* [Hervorh. d. Verf.], *Vrbis aeternae ruinis erepta Typis aeneis abce commissa Perpetuae venerationis monumentum*, Rom 1653, URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perrier1653> [letzter Zugriff: 26.07.2018]; Titelblatt: URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/perrier1653/0006/image> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

28 Vgl. Denise La Monica, »Ex aere, ex marmore: Una sola statua«, in: Chrysa Damianaki, Paolo Procaccioli und Angelo Romano (Hg.), *Ex marmore. Pasquini, Pasquinisti, Pasquinate nell' Europa moderna, Atti del Colloquio internazionale Lecce-Otranto 2005*, Rom 2006, S. 305–320, hier S. 312: »Dalla fine del Cinquecento, infatti, Marforio non era più nè un compagno di satira del Pasquino, nè, tanto meno, consunta e dilavata rovina, ma aveva ormai ,cambiato identità', trasformandosi in un innocuo e muto, standardizzato, Oceanus. Ripulita e riordinata, reinserita nei canonici schemi iconografici, allora la scultura poteva essere accettata e risultare conforme ai nuovi canoni classicistici accolti ed, in tal modo, anche espressi da Perrier e da Maffei.«

29 Zahlreiche Zeichnungen nach Antiken von seiner Hand sind erhalten; vgl. Mazzetti di Pietralata 2011 (Anm. 11), S. 158–159.

30 Ein ähnliches Vorgehen ist in den Kupferstichen zu beobachten, die Sandrart in der *Iconologia Deorum* (1680) seiner Übersetzung von *Cartaris Imagini dei Dei degli antichi* hinzufügte: Zwar kündigt er in der Vorrede an, er wolle die »schlechten Holzschnitte« durch neue Bilder auf der Basis seiner eigenen Antikenstudien in Rom ersetzen (»Also hab ich/ [...] mir selbst angelegen seyn lassen/ daß ich Zeit meiner Studien zu Rom nach allen diesen Göttern in derer Tempeln sie gestanden/ oder sonst zu dergleichen Gebrauch aufgehalten/ und der verzehren den Zeit zu trutz noch überblieben/ wie auch bey den Liebhabern alda in denen Palazzen/ auch auf öffentlicher Straße/ besonders aber in denen Cabineten von Marmolstein/Metall/ Porfido/ auch in Agat/Onix/Sardonick/ Gold und Silber/ die durch derselben Antichen damals selbst gebildet und dahin verehret worden/ aufs aller fleissigst gesucht/ selbige selbst nachgezeichnet/ und noch täglich durch andere alda aufhaltende beständige Correspondentz wann etwas curiosers aufs neu aus der Erden hervorgebracht wird/ wie noch zum öfftern geschicht/ mit ebenmessigen Fleiß nachzeichnen also folgend in selbige Gestalt durch unsere erfährnste Virtuosen in Kupfer bringen lassen: damit unsere Teutsche Academie um soviel mehr zu diesem edlen Studio erhoben/ und desto nützlicher gebraucht werden möchte«, Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA, 1680, *Iconologia Deorum*, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-1344> [letzter Zugriff: 11.09.2018]). Doch handelt es



8. Nicolas Beatrizet, *Marforius*, Kupferstich, 1550, 37,2 x 43,5 cm, aus *Speculum Romanae Magnificentiae*, hg. von Antonio Lafreri und Antonio Salamanca, Rom 1550, Tafel 100

in seinem Stichwerk *Speculum Romanae Magnificentiae* veröffentlicht hatte (Abb. 8).³¹ Auch hier lagert der Flussgott – in verstümmelter Form – vor antikem Gemäuer. Im Hintergrund links werden die Architekturfragmente des Forums erkennbar, deutlich auszumachen sind die drei aufrechten Säulen des Castor-und-Pollux-Tempels. Ein Zeichner links hat Position bezogen, um die Statue auf seinem Blatt festzuhalten. Er

sich bei den »neuen« Bildern in den meisten Fällen nur um leichte Modifikationen der früheren Holzschnitte; vgl. Anna Schreurs, »Die Götterbilder des Vincenzo Cartari in der Darstellung von Joachim von Sandrart«, in: Hartmut Böhme, Christoph Rapp und Wolfgang Rösler (Hg.), *Übersetzung und Transformation. Akten der Jahrestagung des SFB 644 Transformation der Antike an der HU Berlin, Dezember 2005*, Berlin 2007, S. 475–523.

³¹ Vgl. Birte Rubach, *Ant. Lafreri Formis Romae. Der Verleger Antonio Lafreri und seine Druckgraphikproduktion*, Berlin 2016, Kat.-Nr. 336 (Die Statue des Marforius), S. 338; Bober und Rubinstein 1986 (Anm. 19), Nr. 64; Christian von Heusinger, »Die vier Exemplare des *Speculum Romanae Magnificentiae* des Antonio Lafreri in der Herzog August Bibliothek«, in: *Wolfenbütteler Notizen zur Buchgeschichte* 31, Wiesbaden 2006, S. 115–117.

dokumentiert das große Interesse, das der monumentalen Statue von Künstlern und Antiquaren entgegengebracht wurde. Die Verse eines Gedichts schließlich überliefern – als Text im Bild – eine kryptische Beschreibung des Marforius. Der alte Mann – so heißt es da – sei in dieser Gestalt, mit einem solchen Bart und Kleidung, geboren worden. Er war groß von Geburt an, aß und trank nichts, wurde dennoch alt und schenkte dem Unglück der Welt keine Aufmerksamkeit. Sein Leben habe er im Freien, im Wasser, in der Luft und auf dem Feld verbracht, nie habe er Schmerzen ertragen müssen. Am Ende des Textes wenden sich die Zeilen jedoch zu einer Anklage: Wie man sehe, sei er durch die schandhaften Zerstörungstaten von einigen Verrätern verstümmelt worden.³²

Im vergleichenden Blick wird deutlich, wie stark der deutsche Maler sich von der Vorlage in Lafreris Blatt leiten ließ. Obwohl er den Flussgott in Rom restauriert und als Brunnen gesehen hatte, zeigt er ihn – wie Lafreri – als zerstörte Figur. Bevor nun den programmatischen Aussagen weiter nachgegangen wird, die der begleitende Text nahelegt, sollen zunächst die verschiedenen Identifizierungen dieser Statue geklärt werden, die Sandrart als Personifikation des Rheins interpretiert.

Keine der Zeichnungen und Kupferstiche gibt, ebenso wenig wie die Statue selbst, einen Hinweis, der zur Identifizierung der Figur beitragen könnte. Selbst der Text im Kupferstich von Lafreri bleibt geheimnisvoll und völlig uneindeutig, was eine mögliche Entschlüsselung der Persönlichkeit angeht. Die fehlenden Attribute der Figur hatten zur Folge, dass die Meinungen der Autoren darüber, wen die Statue darstellen solle,

32 »Quest'è di Roma un nobil cittadino/ Il qual ne' alcun si pensi ch'io lo inganni/ Nacque con questa barba, è in questi panni/ E fu si grande in sin ch'era piccino/ Non mangiò mai ne' bevve; et è vicino/ A forse più di Mille et dugento anni// Et non di meno i disagi et li affanni/ Tutti del Mondo non stima un guattrino/ Sempre, et si può dir nudo, al acqua, al sole/ Al vento, e in terra stassi senza tetto,/ Ne un dente pur, non ch'altro mai li duole/ di natura guieto, grave, ischietto/ Candido, di pocchissime parole/ Et a molte faccende atto e perfetto/ anchor che per dispetto/ Gia lo storpiassin certi traditor/ Come vedete, e ha nome. MARFVORI.« Zit. nach Rubach 2016 (Anm. 31), Kat.-Nr. 336, S. 338. Sandrart übersetzt diese Zeilen in der *Teutschen Academie*: »Dis ist vom alten Rom ein edler Mann/ der in Gestalt/ wie man ihn schauet an/ geboren ward/ mit einem solchen Bart/ und auch zugleich in solcher Kleider-Art./ Er ware auch von Jugend auf so groß/ ging auch allzeit so nackend und so bloß/ er aß und tranck zwar nichts/ doch ward er alt/ sein Alter ist ja dreyzehnhundert bald./ Er hat/ das Glück und Unglück dieser Erd/ geachtet nie nur eines Hellers wehrt. In Wasser/ Lufft/ im Wind und auf dem Feld/ verblieb' er stets/ gantz ohne Dach und Zelt. An Zähnen er/ wie ich von ihm versteh/ litt keinen Schmerz/ auch sonst gar kein Weh/ still/ ernsthaft/ frisch/ war immer sein/ Natur/ auch ohne falsch von wenig Worten nur/ auch sonst bequem zu vielen andern thun. Doch hat man ihn nicht können lassen/ ruh'n: Weil einige der bösen Schelmen-Rott ihn so zerstückt/ gemacht zu Schand und/ Spott. In Rom ist er und bleibet wol bekandt: Marforius wird er daselbst genannt.« Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

weit auseinanderliefen. Meist ging man bei der Suche nach seiner Identität von dem seit alters her überlieferten Namen Marforius aus. So meinte man, dies könne die korrumpierte Form von *filius martis* sein und die Statue folglich einen Sohn des Mars darstellen.³³ In den vielen runden Gebilden auf der Plinthe (vgl. Abb. 8) glaubte der Antiquar Flavio Biondo hingegen zu Beginn des 15. Jahrhunderts einen Hinweis auf Backwerke und damit auf Jupiter Panarius, Jupiter als Gott der Bäcker, zu erkennen.³⁴ Als Flussgott identifizierte ihn erstmals der Gelehrte Andrea Fulvio 1527 in seinen *Antiquitates Urbis*: Der Name Marforius sei eine Verballhornung von *Nar Fluvius* und dies der leicht veränderte Name des Flusses Nera, eines Zuflusses des Tibers.³⁵ Bartolomeo Marliani schließlich, der mit seiner Romtopographie von 1534 in Gelehrtenkreisen weit über Italien hinaus Akzeptanz fand, vermutet als Erster, es könne sich um eine Personifikation des Rheins handeln. Der Philologe begründet dies mit einem Textpassus bei Statius, der die Figur des Rheins als Fundament für eine Reiterstatue des Domitian in Rom beschrieben hatte.³⁶

Seit Marlianis Romtopographie gab es also eine Tradition, den Flussgott als Rheinstrom zu interpretieren. Darauf wohl bezieht sich Sandrart in seinem Text, auch wenn er – vermutlich durch einen Irrtum oder eine Verwechslung – einen anderen Kaiser als Auftraggeber angibt. Der deutsche Autor aber veränderte den Kontext, in dem die Statue gezeigt wird. Er inszenierte den antiken Flussgott als Personifikation des Rheinstroms vor rauchenden Gemäuern und zerborstenen Ruinen. Es ist anzunehmen, dass jedem Leser der *Teutschen Academie*, der kurz nach Erscheinen des Bandes, nach 1679 also, das Blatt betrachtete, die Ereignisse des Dreißigjährigen Krieges noch so vertraut waren, dass er das Dargestellte sofort verstand. Und jedem, der nicht vertraut war mit der Entschlüsselung der Bilder, legte Sandrart die Deutung im zweiten Teil seiner ausführlichen Erläuterung nahe; hier beschreibt und interpretiert er den Kupferstich: »Diese berühmte Statua des Rhein-Stroms ist von einer sehr guten Hand/ und durch

33 Giovanni Cavallini äußerte diese Vermutung in seiner Untersuchung über die Geschichte Roms im 14. Jahrhundert; vgl. Haskell und Penny 1981 (Anm. 14), S. 259.

34 Ebd. S. 259.

35 Ebd.

36 »Ad pedes cuius procubuit Rheni flu. Germaniae simulacrum, de qua provincia triumphum egisse Domitianum diximus et idem autor tegit cum inquit: Aenea captive crinem tegit ungula Rheni. Cui simulacro Marforium nunc dicunt nomen.« Bartolomeo Marliani, *Urbis Romae Topographia*, Lyon 1534, S. 111–112. Dieser Meinung schlossen sich verschiedene Gelehrte, u. a. Bernhard de Montfaucon in seinem *Diarium Italicum*, an; siehe Cancellieri 1789 (Anm. 14), S. 15.



9. Burg Pfalzgrafenstein,
Kaub im Rhein,
1326/27–1343

böse Leute sehr beschädigt an Angesicht/ Händen und Füßen.«³⁷ Wiederholt der Autor hier zwar die Worte, die er in dem Gedicht auf dem Stich von Lafreri gefunden hatte, so überführt er den geschundenen Zustand des Bildwerks doch in eine Rheinlandschaft, die von Zerstörungen geprägt ist: »Es befinden sich aber nicht ohne Ursach bey diesem Strom/ auch Gebäude, Ruine[n] in vollen Brant/ oder Lohe/. [Und es befindet sich dort auch] der Thurn Pfaltz im Rhein stehend.«³⁸ Diese Burg Pfalzgrafenstein bei Kaub entdeckt man erst auf den zweiten Blick am äußersten linken Rand des Kupferstichs (Abb. 1). Dort steht ein Turm in einem Flusslauf, umgeben von einer hügeligen Landschaft. In stark vereinfachter Form liegt die Burg, wie ihr Vorbild, auf einer Insel im Rhein (Abb. 9). Und auch die Bedeutung der Herme der Fruchtbarkeit – als Attribut des Rheinstromes – wird durch die Erklärung noch deutlicher konturiert. Diese »edle Landschafft«³⁹ sei nämlich in Fruchtbarkeit begabet, sie gebe »den weltberühmten/ besten/ gesundesten Rhein-Wein«⁴⁰. Doch sei sie »ohne eigenes Verschulden ihrer Glückseligkeit beraubt worden und habe durch die grausamen Mordbrenner in

37 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA, 1679, II (Skulptur), S. 12; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 08.08.2018].

38 Ebd.

39 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA, 1679, II (Skulptur), S. 13; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-888> [letzter Zugriff: 08.08.2018].

40 Ebd.

Deutschland viel Drangsal ausgestanden.«⁴¹ Schließlich kommt Sandrart zu einer allegorischen Auslegung des Blattes auf einer Ebene, die über den engeren historischen Kontext hinausgeht:

dieses will uns zeigen, daß in den weltlichen Sachen/ nichts gefährlicher noch schädlicher ist/ als an aufrichtige und gute Freundschaft zu glauben. [...] Auf diese Weis werden viel hintergangen und unschuldig zum Verderben gebracht.⁴²

Das Fazit des Textpassus hingegen bezieht sich wieder auf die antike Statue: »dieser schöne kunstreiche Rhein-Strom«⁴³/ sei übel gestümmelt und zugerichtet worden, obwohl er »niemand beleydigt gehabt«.⁴⁴ Die ungerechten Zerstörungstaten lassen den deutschen Maler zu der Schlussfolgerung kommen, »...[dass] alles in der Welt sicher zu erhalten/ besorglich ist.«⁴⁵

Es ist typisch für den zeit seines Lebens um Ausgleich bemühten Sandrart, hier keine klaren Worte zu sprechen und nur in allgemeinen Andeutungen auf die Geschehnisse des Dreißigjährigen Krieges anzuspitzen. Als in Rom im Sinne eines *Cortegiano* geschulter Edelmann und Maler genoss der deutsche Autor höchste Anerkennung in Künstler- und Gelehrtenkreisen in Italien, den Niederlanden und Deutschland. Als calvinistischer Maler brachte ihn sein Lebensweg in den Rang eines *teutschen Apelles* mit prestigereichen Aufträgen von katholischen Fürsten und Würdenträgern.⁴⁶ Weder in kunsttheoretischer oder künstlerischer noch in politischer oder konfessioneller Hinsicht bezog er extreme Positionen, eher wirkte er irenisch-vermittelnd innerhalb der extremen Haltungen seiner Zeit.⁴⁷

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Zu Sandrarts Lebenslauf siehe Christian Klemm, *Joachim von Sandrart, Kunstwerke und Lebenslauf*, Berlin 1986.

47 Anna Schreurs, »Stehet Rom, der Städte Ruhm, auf dem Raum der Teutschen Erde? Soll Tarpejens Altertum Jetzt den Alemannen werden? Antworten des Künstlers und Kunstliteraten Joachim von Sandrart auf diese Frage«, in: Ulrich Heinen (Hg.), *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, Wolfenbüttel 2011 (Wolfenbütteler Barockforschungen, 2), S. 1115–1156; Esther Meier, *Joachim von Sandrart. Ein Calvinist im Spannungsfeld von Kunst und Konfession*, Regensburg 2012, S. 17–38, hier v. a. S. 29–30.

Ist also eine objektivierte Position im Blick auf die Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges (ohne Anklage an konkrete Machthaber oder Parteien) bei einem Autor wie Sandrart nachvollziehbar, so ist grundsätzlich dieser Zeitbezug im Rahmen seiner Publikation, der *Teutschen Academie*, doch höchst erstaunlich. Diese Lehrschrift, die als eine Art »Coffee-table book« für Künstler und Kunstliebende seiner Zeit bezeichnet wurde,⁴⁸ wartet mit gerade der richtigen Mischung von Belehrung und gebildeter Unterhaltung auf. Sie umfasst die Lebensläufe antiker und moderner europäischer Künstler ebenso wie eine Fülle von Bildmaterial zur antiken Figurenwelt. Ein Bezug zur eigenen Zeit, zu den Zerstörungen der Kriegsjahre, ist in der Tat nur bei dem *Marforius*-Kupferstich zu verzeichnen. Einzig in Sandrarts eigenem Lebenslauf, der den Viten der Künstler in der *Teutschen Academie* angehängt ist, werden die dunklen Jahre in Deutschland in ähnlicher Form thematisiert:

Die Königin Germania sahe ihre mit herrlichen Gemälden gezierte Paläste und Kirchen [...] in der Lohe auffliegen/ und ihre Augen wurden von Rauch und Weinen dermaßen verdunkelt/ daß ihr keine Begierde oder Kraft übrig bleiben konte/ nach dieser Kunst zu sehen: von welcher nun schiene/ daß sie in eine lange und ewige Nacht wolte schlaffen gehen. [...] [Doch] Das gnädige Schicksel erbarmete sich dieser Finsternis/ und ließe der Teutschen Kunst-Welt eine neue Sonne aufgehen: die die schlummerende Freulin Pictura wieder aufweckte/ die Nacht zertrieb und ihr den Tag anbrechen machte. Dieser ist/ der Wol-Edle und Gestrenge Herr Joachim von Sandrart/ [...]: welchen die Natur mit einem solchen Geist begabet/ der nicht anders als leuchten konte/ und/ durch seine Licht-volle Vernunft-Strahlen/ die der Edlen Mahlerey-Kunst entgegenstehende schwarze Gewölke/ auszuheitern vermochte.⁴⁹

Könnte also die Darstellung des Flussgottes, interpretiert und dargestellt als Rhein, dazu dienen, die eigene – im Lebenslauf – vorgetragene Position Sandrarts als künstlerischer Retter nach den Zerstörungen des Dreißigjährigen Krieges zu betonen? Sicher ist dies eine naheliegende Begründung für die besondere Art, in der Sandrart den antiken

48 Christian Klemm, »Einleitung«, in: Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, 3 Bde., Bd. 1, Nürnberg 1675–1680, (Faks. Nördlingen 1994), S. 9–32, hier S. 11.

49 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, Lebenslauf, S. 3, <http://ta.sandrart.net/-text-621> [letzter Zugriff: 08.08.2018]. Den Lebenslauf verfasste Sandrart wohl selbst; zur Autorschaft und zu den Zielen dieses Textes siehe Esther Meier, »Joachin von Sandrarts »Lebenslauf«. Dichtung oder Wahrheit?«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 31, 2004, S. 205–239.



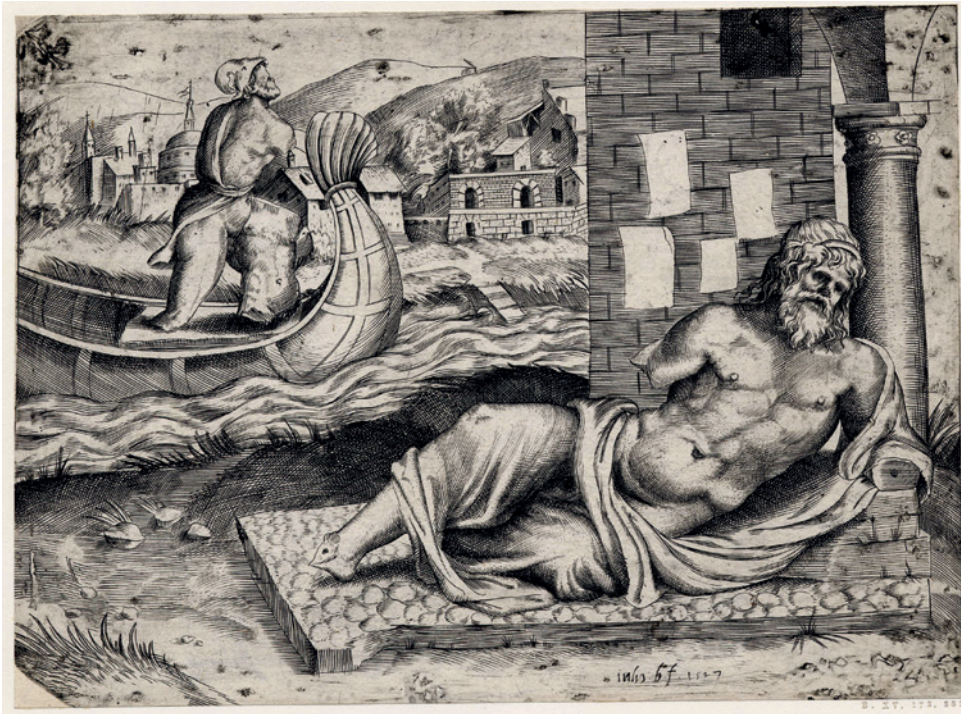
10. *Pasquino*, Torso einer hellenistischen Statuengruppe, Marmor, vor dem Palazzo Braschi (ehem. Orsini), Rom

Flussgott hier inszeniert. Dabei bedient er sich in gewisser Weise einer Tradition, die in Rom seit Beginn des 16. Jahrhunderts überliefert ist. *Marforius* wird bei Sandrart zum Ausgangspunkt eines Kommentars zum Zeitgeschehen, wie es in ähnlicher Form von einigen antiken Statuen in Rom bekannt ist, denen – die Geschehnisse im päpstlichen Rom kommentierend – Verse auf Zetteln angeheftet wurden. Der Flussgott gehörte tatsächlich zu den »sprechenden Statuen« der Stadt; er war direkter Gesprächspartner des in dieser Hinsicht bekannteren *Pasquino* (Abb. 10), dem verstümmelten Fragment einer hellenistischen Statuengruppe.⁵⁰ Ein recht phantasievoll ausgeschmückter Stich von Giulio Bonasone vereint die beiden Figuren in einem Bild und verweist damit auf ihre Bedeutung als Gesprächspartner (Abb. 11).⁵¹ Anders als es der Stich nahelegen könnte, war allerdings der sogenannte *Pasquino* nicht in einem Boot auf dem Tiber bzw. der Tiberinsel aufgestellt, sondern hatte seinen Platz vor dem Palazzo Orsini (heute Palazzo Braschi) in der Nähe der Piazza Navona gefunden.⁵²

50 Heute als *Ajas mit dem Leichnam des Achill* gedeutet, siehe Raimund Wünsche, »Pasquino«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 42, 1991, S. 7–38.

51 Siehe hierzu Chrysa Damianaki, »Il Pasquino di Giulio Bonasone e di Antonio Salamanca«, in: Damianaki, Procaccioli und Romano 2006 (Anm. 28), S. 275–304, hier S. 276.

52 Aufgestellt von Kardinal Oliveiro Caraffa 1501 (gemäß einer zeitgenössischen Inschrift auf dem Sockel), angelehnt an den Palazzo Orsini. An gleicher Stelle wurde 1790 der Palazzo Braschi



11. Giulio Bonasone, *Marforio und Pasquino*, Kupferstich, 1547, 156 x 214 mm, British Museum London

1515 wurde erstmals ein Dialog der beiden Statuen als Satire publiziert. Seit dieser Zeit reflektierten die beiden Figuren die Meinungen in der päpstlichen Stadt und brachten sie – in stark satirischer und überspitzter Form – auf den Punkt: als Protagonisten einer eher stoisch-unbewegten Haltung (*Marforius*) und einer antiklerikalen, kritischen Position (*Pasquino*).⁵³ Die Verse im Dialog wurden im Umfeld der Statuen angebracht; an der Mauer dahinter, wie es der Stich von Bonasone zeigt, vor allem aber am Postament, wie es der über die Jahrhunderte hin tradierte Gebrauch der Statue auch heute noch vor Augen führt.⁵⁴ So eng benachbart, wie es der Stich nahelegt, waren die Statuen nicht. Sie führten ihr imaginäres Gespräch über einige Straßenzüge hinweg. Marforius

errichtet, an dessen Nordostecke der Pasquino heute noch aufgestellt ist, siehe Wünsche 1991 (Anm. 50), S. 8; vgl. auch La Monica 2006 (Anm. 28), S. 305.

53 La Monica 2010 (Anm. 9), S. 121.

54 Zur Aktualität des Gebrauchs und zum Versuch der Stadt Rom, durch Geländer die Anbringung von Versen zu unterbinden, siehe den Eintrag in der freien Enzyklopädie Wikipedia, URL: <https://it.wikipedia.org/wiki/Pasquino> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

war meist der Fragende, dem Pasquino in Versen antwortete.⁵⁵ Zu den berühmtesten Spottversen als Antwort Pasquinos gehört sicherlich jener, mit dem er die Entwendung der Bronze vom Dach der Vorhalle des antiken Pantheons durch Papst Urban VIII. kommentierte. Pasquino antwortete – der Überlieferung nach – mit dem heute noch weitverbreiteten Ausspruch: »Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini« (Was einst die Barbaren nicht getan haben, das haben jetzt die Barberini getan).⁵⁶ Der dem apostolischen Protonotar Carlo Castelli zugeschriebene Vers fehlt heute in keinem Romführer und wurde zum geflügelten Wort, wenn über sinnlose und ungerechtfertigte Zerstörung von Kultur gesprochen wird. Damit demonstriert er die lange und über die Jahrhunderte hindurch wirksame Macht dieser Stimme der Bevölkerung, die mit Hilfe der antiken Statuen ihren Weg fand, gehört zu werden.

Zu vermuten ist nun, dass unser deutscher Maler in Rom von dieser besonderen Form der Kommentierung des Zeitgeschehens hörte und davon nicht unberührt blieb. Den *Marforius* bezeichnete er ja selbst als »des Pasquini Gegentheil«⁵⁷ und bezeugte damit seine Kenntnis von den imaginären Gesprächen der Statuen. Zudem hatte er schon in das Skulpturenbuch im ersten Band der *Teutschen Academie* einen Stich des *Pasquino* integriert (Abb. 12).⁵⁸ An dieser Stelle erwähnt er auch die Spottverse, die Pasquillen, die im Stich zu erkennen sind. Sie pflegen – so führt er aus – »von verdächtig- und bösen Leuten [...] erdacht zu werden/ [und werden] dieser Statue darum [angeheftet]/ weil sie mitten in der Stadt stehet/ und also dieselben von den vorbegehenden desto mehr kan gelesen werden.«⁵⁹ Im weiteren Text wundert er sich darüber, dass niemand, »aus Christlichem Eifer oder Gottesfurcht« diese Statue entfernt habe und damit die Gelegenheit zu »dergleichen Schmah-Schriften oder Pasquillen aufgehoben« habe.⁶⁰

55 Vgl. Damianaki, Procaccioli und Romano 2006 (Anm. 28), v. a. Angelo Romano, »La Satira di Pasquino: Formazione di un genere letterario«, S. 11–34, hier S. 11–18.

56 Treccani online, URL: <http://www.treccani.it/vocabolario/quod-non-fecerunt-barbari-barbarini-fecerunt/> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

57 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 12, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-887> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

58 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), Pasquino / »PASQUIN« (TA 1675, Tafel i), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-195> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

59 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, I, Buch 2 (Skulpturen), S. 38, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-126> [letzter Zugriff: 26.07.2018].

60 Ebd. Hier setzte Sandrart einen Passus aus der eigenen Feder zwischen seine übersetzende Kompilation aus Ulisse Aldrovandi, *Statue antiche*, Venedig 1556.



12. Joachim von Sandrart, *Pasquino*, Kupferstich, 1675, 370 x 260 mm, aus *Teutsche Academie*, Bd. 1, Buch 2, Nürnberg 1675, Tafel i

Sandrart kannte also den Brauch, antike Statuen als Träger schriftlicher Kommentare zu benutzen. Auch wenn er die oft derben und antichristlichen Inhalte der sogenannten Pasquillen kritisierte, führte er doch deren Tradition hier fort: Seine Zeilen über die Situation in Deutschland und sein Lamento über betrogene Freundschaft in Kombination mit der Darstellung des antiken Flussgottes erinnern stark an jene Texte, die man in Rom den antiken Statuen anheftete. Jedoch bleibt er – der *Cortegiano* und gelehrte Maler – dabei dezent. Ein harmloses Sinnbild des zerstörten Deutschlands führt er dem Leser vor Augen, ohne die Nöte und Qualen in aller Drastik zu schildern und ohne auf die politischen und konfessionellen Positionen näher einzugehen.

Betrachtet man nun abschließend den *Marforius* im Kontext der anderen antiken Statuen, die Sandrart dem deutschen Publikum präsentiert, so ist darin auch eine programmatische Aussage über das eigene Schaffen von Sandrart zu erkennen. In der großen Menge von antiken Bildwerken, die der Autor der *Teutschen Academie* seinem

Zielpublikum, den lernbegierigen Künstlern und den kunstbeflissenen Mäzenen, vor Augen führt, geht es ihm grundsätzlich um eine typologische Auflistung möglichst unterschiedlicher Figuren. Dieses Ziel ist seinen Eingangsworten im Kapitel über die berühmtesten antiken Statuen im ersten Band zu entnehmen. Er zeige hier – so formuliert es der Autor – »Statuen/ von der Anatomie, von alten und jungen/ von starken/ schönen/ fetten/ wilden Manns- und schönen Weibs-Personen.«⁶¹ Der »alte nackte Laocoon« demonstriere dabei »die große Vollkommenheit eines alten Mannes«⁶², der *Antinous vom Belvedere* die »Schönheit und Zierde eines jungen Menschen«⁶³. Es folgt eine sich steigernde Reihe an Statuen von immer größerer Statur und Stärke des Körpers. Zunächst kommt der *Gladiator* aus der Sammlung Giustiniani zur Anschauung,⁶⁴ und als dessen Steigerung schließlich der berühmte *Herkules Farnese* in »vollkommens-ter Leibes-Stärke«.⁶⁵ Sind es hier Varianten in der Muskelausbildung, werden auch Kategorien von Schönheit und Hässlichkeit durchdekliniert. Gilt ihm der *Apoll vom Belvedere* als bestes Beispiel eines schönen Körpers,⁶⁶ wird der *Silenus Giustiniani*⁶⁷ seines »fetten und dicken Leib[es]« wegen, der *Kentaur Borghese*⁶⁸ als »wilde[r] Bäurische[r] Mensch [...]« vorgeführt.⁶⁹ In ähnlicher Weise zeigen sich die Frauenstatuen typolo-

61 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), S. 33, URL: <http://ta.sandrart.net/de/text/121> [letzter Zugriff: 26.07.2018]; vgl. hierzu Lucia Simonato, »Sandrart e le statue antiche di Roma: dalla Teutsche Academie (1675–1679) agli Sculpturæ veteris admiranda (1680)«, in: Francesco Caglioti (Hg.), *Giornate di studio in ricordo di Giovanni Previtali*, Pisa 2000, (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 4, 1/2), S. 219–241, hier S. 220.

62 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, I, Buch 2 (Skulptur), Tafel c (nach S. 26), URL: <http://ta.sandrart.net/-text-78> [letzter Zugriff: 22.07.2018]. Zum *Laocoon* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/339> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

63 Ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-text-122> [letzter Zugriff: 12.08.2018]. Zum *Antinous* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-346> [letzter Zugriff: 12.08.2018].

64 Ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-text-122> [letzter Zugriff: 12.08.2018]. Zum *Gladiator Giustiniani* siehe ebd. *Gladiator* / »GLADIATOR« (TA 1675, Tafel g), URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-349> [letzter Zugriff: 12.08.2018].

65 Ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/-text-122> [letzter Zugriff: 12.08.2018].

66 Ebd.

67 Heute Rom, Villa Torlonia, vgl. Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), URL: <http://ta.sandrart.net/aw/354> [letzter Zugriff: 08.08.2018].

68 Heute Paris, Louvre, vgl. ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/aw/557> [letzter Zugriff: 02.08.2018].

69 Ganz ähnlich typologisch sortierte der Bildhauer Orfeo Boselli, ein Schüler Duquesnoys, in seinen *Osservazioni della scultura antica* (um 1657, erstmals publiziert von Phoebe Dent Weil, Florenz 1978) eine Aufstellung von ca. zwanzig antiken Statuen (freundlicher Hinweis von Brigitte Kuhn-Forste); vgl. Maria G. Picozzi »Nobilia Opera: la selezione della scultura antica«, in: Evelina Borea und Lucille De Lachenal (Hg.), *L'Idée del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro*

gisch aufgelistet: die *Venus Medici* wird beispielsweise als vortreffliche Darstellung des weiblichen Körpers angeführt.

Auch im zweiten Band von 1679 bringt der Autor Figurentypen zusammen, die den Künstlern als Vorbilder für das eigene Kunstschaffen und die Körpergestaltungen dienen können. Den *Silen* auf einer Tafel ganz in der Nähe der Abbildung des *Marforius* deklariert er als gutes künstlerisches Modell: »Diese herrliche und sehr gute Statua ist zu sehen [...]: als ein Kunst-model eines dicken/ kurtzen/ oder untersetzten feisten Leibs gestaltnus.«⁷⁰ Nur der *Marforius* in diesem Band wird nicht typologisch inszeniert; mit abgeschlagenen Armen und fehlenden Füßen kann er nur schwerlich als Vorbild zur Darstellung eines Menschentypus Verwendung finden. Und auch im Vergleich zur Darstellung des Flussgottes Nil im gleichen Band wird vor allem die unterschiedliche Behandlung deutlich: Zwar sind beide Flussgötter ähnlich in einen Landschaftskontext eingebunden. Doch während der *Nil* nur mit lapidaren Bemerkungen versehen wird,⁷¹ fällt die allegorische Inszenierung des *Marforius* als Flussgott des Rheins besonders ins Auge und erhält ein größeres Gewicht.

Liest man die Tafel mit dem *Marforius* also als Allegorie, erschließt sich ihr Inhalt leicht. Der Flussgott ist durch die Fruchtbarkeitsherme und die Burg Pfalzgrafenstein eindeutig als Rhein zu identifizieren. Die antiken Ruinen und die Rauchschwaden im Hintergrund stehen sinnbildlich für die Zerstörungen, die am Körper des *Marforius* geradezu greifbar werden und die Verwüstungen des Dreißigjährigen Krieges markieren. Und dieser Krieg hatte auch für die Künste tiefgreifende Folgen: Vor diesem Hintergrund können wir den »verblühten Sinn« des Bildes⁷² auch mit Blick auf Sandrarts

Bellori. Guida breve alla mostra, Rom 2000, S. 35–38, hier S. 34. Eine Typologisierung der Figuren wurde also offenkundig bereits in den Bildhauerkreisen der 1630er-Jahre in Rom diskutiert.

70 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 13, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-888> [letzter Zugriff: 22.07.2018]. Zum *Silen Ludovisi* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/959> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

71 »Dieses ist eine andere schöne Statua des Egyptischen Flusses Nili, welche in zweyfacher Lebens-Grösse zu Rom auf dem Capitolio sich sehen [ist]«; Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), S. 13; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-888> [letzter Zugriff: 22.07.2018]. Zum Flussgott *Nil* siehe ebd. URL: <http://ta.sandrart.net/de/artwork/view/561> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

72 So wurde der Hintersinn bzw. die »künstliche Verdeckung« des Sinns eines Schriftstück oder Bildwerks noch im Deutschen Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm bezeichnet; vgl. »Verblümung«, in: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB [letzter Zugriff: 12.11.2018]. Zudem findet sich der Begriff im Titelblatt der *Teutschen Academie* im zweiten Hauptteil mit Hinweis auf die »Ausleg- und Erklärung des verblühten Sinns der Ovidianischen Wandlungsgedichte«; Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, III (Malerei), Titelblatt, URL: <http://ta.sandrart.net/-text-988> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

Rettungstat für die Kunst in Deutschland lesen. Es ist nicht nur ein Bild der Zerstörung, sondern – im Kontext der vielen anderen Kupferstiche, die Sandrart dem Künstler in seiner akademischen Ausbildung als Modelle anbietet – auch ein Bild des Neubeginns der Künste in Deutschland. Denn die Klage im Text darüber, dass der schöne und kunstreiche Rheinstrom so übel zugerichtet wurde, mündet ja genau in dem Postulat, »alles in der Welt sicher zu erhalten«,⁷³ d. h. sich um die Erhaltung und das Blühen der Kultur zu sorgen. Und nichts Anderes ist Sandrarts großes und übergeordnetes Ziel mit seinen opulenten, im Eigenverlag und mit großem eigenen finanziellen Aufwand publizierten Bänden der *Teutschen Academie*. Das, was den »Barbaren« (oder dem »Zahn der Zeit«) von dem verehrten kulturellen Erbe der Antike entgangen war, hält er in seiner Publikation für die Nachwelt fest. Den verstümmelten Rheinstrom ergänzt er nicht; er lässt ihn zu einem Sinnbild der Zerstörungen des Krieges, ja der negativen Wirkungen aller konfliktreichen Geschehnisse werden. Gleichmaßen aber wird die Darstellung zum Postulat, das kulturelle Erbe zu erhalten, zu ehren, zu pflegen und in Kupferstichen zu verewigen.⁷⁴

In Sandrarts Kupferstich führt *Marforius* ein Nachleben als Bild der Zerstörung vor rauchenden Ruinen. Die Werke der Antike werden genutzt, um die Grausamkeit der Kriegszeiten zu verdeutlichen. Der Kreis von Kupferstichen weiterer hochberühmter Statuen verweist jedoch auf die Rettungstat Joachim von Sandrarts, der diese nicht nur verewigt, sondern auch seinen zeitgenössischen Künstlern als Vorlage für das Kunstschaffen vor Augen bringt. Der fragmentierte Rhein vor antiken Ruinen kann folglich als Mahnbild und gleichzeitig als Aufforderung an diejenigen gelesen werden, die er als Kunsthelden bezeichnet, jene Künstler und kunstfördernde Fürsten, denen Sandrart die *Teutsche Academie* widmete: In den *hohen Schutz* der »welt-berühmten Teutschen Nation, Höchst- und Hoch-Preißwürdigen/ Hoch- und Fürtrefflichen Kunst-Helden und Kunstliebenden«⁷⁵ übergibt er in getreuer Dienstergebenheit die *Teutsche Acade-*

73 Zitat siehe oben, Anm. 45.

74 Denise La Monica 2010 (Anm. 9) beachtet diese Einheit von Text und Bild nicht und übersieht folglich die allegorischen Aussagen der Tafel in ihrem ansonsten sehr gut recherchierten und materialreichen Aufsatz: Sie konzentriert sich nur auf die Darstellungen des Marforius in verschiedenen Drucken, ohne den Buchkontext bzw. die begleitenden Texte heranzuziehen. Folglich kritisiert sie in Sandrarts Bild, der Flussgott sei zerstört dargestellt, »a distanza di circa un secolo dal suo primo effettivo restauro« und außerdem in einem völlig unangemessenen Umfeld (siehe ebd., S. 128).

75 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1675, Widmung; URL: <http://ta.sandrart.net/-text-4> [letzter Zugriff: 22.07.2018].

mie – so formuliert er es auf der Widmungsseite im ersten Band.⁷⁶ Und diese von ihm hier angesprochenen Kunstmäzene und –förderer seiner Zeit konnten sich, mit Blick auf diejenige Tafel, welche die Kupferstichreihe im zweiten Band abschließt, über die Zeiten hinweg mit einem der größten Kunstförderer der Antike, mit Kaiser Augustus, verbunden fühlen: In dem Sinnbild auf Tafel qq formieren sich Architekturteile und Statuenfragmente in einem Ruinen-Capriccio zu einer emblematischen Szene über die vergängliche Schönheit der Antike (Abb. 13).⁷⁷ Unter den von mächtigen korinthischen Kapitellen gekrönten Säulen erkennen wir in den Torsi zweier Statuen die antike Vollkommenheit des weiblichen und des männlichen Körpers. Das Gebälk trägt die auf eine mittelalterliche Überlieferung zurückgehende Aufschrift »ROMA QUANTA FUIT IPSA RUINA DOCET« (»Wie groß Rom war, lehren selbst seine Ruinen«).⁷⁸ Durch den Namen des Kaisers Augustus auf dem Gebälkfragment am Boden vorne wird auf dessen Lebenszeit als besondere Blüteperiode der Künste hingewiesen.

Der didaktische Impetus ist unübersehbar: Selbst die zerstörten Fragmente vermögen den Künstlern die Größe der vergangenen Kunst zu lehren. Die Kunstmäzene, diejenigen, auf die Sandrart als Auftraggeber für eine neue Blüte der Kunst hoffte, konnten sich mit dem Kaiser Augustus identifizieren. Und seinen Kollegen, den Künstlern seiner Zeit, boten die prachtvollen Relikte darin ein angemessenes Anschauungsmaterial dafür, dass auch aus den Trümmern ein kultureller Neubeginn möglich war. Schon lange also bevor der Rhein – seit dem frühen 19. Jahrhundert – als typisch deutscher »Ort der träumeri-

76 Zu den kunstfördernden Herrschern des 17. Jahrhunderts in ihrer Bedeutung als »Kunsthelden« siehe zuletzt Christina Posselt-Kuhli, *Kunstheld versus Kriegsheld? Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden 2018.

77 Sandrart 2008–2012 (Anm. 1), TA 1679, II (Skulptur), Tafel qq (nach S. 2), URL: <http://ta.sandrart.net/877> [letzter Zugriff: 12.08.2018]; Vgl. die Erläuterungen dazu ebd., TA 1679, II (Skulptur), S. 14, URL: <http://ta.sandrart.net/889> [letzter Zugriff: 12.08.2018]: »Dieses ist eine künstliche und über der Maß herrliche Abbildung der Zerstörung von Rom/ durch die Feinde und Zeit beschehen: Worinn die vortrefflichste Gebäue und Stücke von Bildhauer-Kunst/ an dem schönen Gang vom Capitolio, bis in den Käyserl. Palast Monte Palatino, darnieder ligen/ und nebenst den herrlichsten Statuen und andern wunderschönen Sachen/ kunstreicher Marmelstein/ zerschmettert/ zerbrochen/ und zu Grund geworffen über einem Hauffen beysammen zu sehen/ auch diese Worte zu lesen sind: ROMA QUANTA FUIT, IPSA RUINA DOCET. / Es zeigt der Gebäu Verderb und Augenschein/ wie herrlich vormals Rom doch müß' gewesen seyn.«

78 Zur mittelalterlichen Quelle des Spruchs (Hildebert de Lavardin) und der Rezeption dieser Überlieferung bei Serlio siehe Christof Thoenes, »Prolusione. Serlio e la trattatistica«, in: Christof Thoenes, *Sebastiano Serlio*, Mailand 1989, S. 9–18, hier S. 14. Anders als bei Serlio wird durch den Namen des Kaisers Augustus auf dem Gebälkfragment am Boden vorne auf dessen Lebenszeit als besondere Blüteperiode der Künste hingewiesen.



13. Joachim von Sandrart, *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, Kupferstich, 1679, aus *Teutsche Academie*, 1679, Bd. II, Tafel qq

schen und künstlerischen Fantasie«⁷⁹ wahrgenommen wurde, inszenierte ihn Sandrart in der Figur des *Marforius* als Inbegriff eines Deutschlands, das durch die Kriegsläufe zwar seiner Macht und Schönheit beraubt war, doch den Glanz der eigenen Kultur durchaus erkennen ließ. Mit seiner zeitgenössischen Kontextualisierung lässt Sandrart den verstümmelten Torso des Flussgottes *Marforius* zu einem »verblühten« Bild des Krieges in Deutschland, mahnend gegen die Zerstörungen der Kunst, werden, das er wirkungsvoll als Aufruf an die Kunstmäzene in seiner *Teutschen Academie* platziert.

79 Karsten Keune, »Der Rhein – Strom der Romantik«, in: ders. (Hg.), *Der Rhein. Strom der Romantik. Gemälde aus der Sammlung RheinRomantik*, Petersberg 2011, S. 9–13, hier S. 9.

Hubertus Kohle

Fernand Légers

Les loisirs/Hommage à David:

Eine Utopie des Volkes

I

Die Behauptung, man könne die Problemgeschichte der modernen Kunst als eine Rezeptionsgeschichte von Jacques Louis Davids *Tod des Marat* (Abb. 1) schreiben, klingt nur auf den ersten Blick eigentümlich. Denn Stoff und Motiv dieses nicht nur im politisch-historischen Sinne revolutionären Bildes sind auf mehr oder weniger vermittelte Weisen in allen Spielarten moderner Kunst weltweit präsent. Eine abstrakte Begründung dafür ließe sich vielleicht schon 1846 bei Charles Baudelaire finden, der bekanntermaßen vor dem Bild feststellte: »Ceci est le pain des forts et le triomphe du spiritualisme; cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal.«¹ Die Form, in der sich Kunst mit der Wirklichkeit beschäftigt, bleibt auch nach der Abdankung eines idealistischen Kunstbegriffs zentral und findet im Austragen des Konfliktes von widerständiger Natur und der Utopie des Ideals ihren geradezu überhistorisch gültigen Niederschlag. Im Übrigen aber eignet sich kaum ein Bild der Kunstgeschichte – vielleicht mit Ausnahme von Delacroix' *Scène de barricade*, deren Einfluss paradoxerweise gerade auf dem Missverständnis beruht, es handele sich hier um eine Freiheit, die das Volk führt² – so sehr zu einer Politisierung wie der *Marat*. Das gilt noch für die hyperrealistische Reformulierung des chinesischen Künstlers He Xiangyu von 2011, der hiermit ein Mahnmal für die Drangsalierungen seines ungleich berühmteren Kollegen

1 Charles Baudelaire, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* [1846], in: Michel Lévy (Hg.), *Œuvres Complètes*, Bd. II (Curiosités esthétiques), Paris 1868, S. 202.

2 Jörg Traeger, »L'épiphanie de la Liberté: la Révolution vue par Eugène Delacroix«, in: *Revue de l'art* 98, 1992, S. 9–28.



1. Jacques Louis David, *Marat assassiné*, 1793, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

Ai Weiwei durch den chinesischen Staat schuf. Die Silikon-Plastik mit der Ganzfigur des bäuchlings auf dem Boden liegenden Regimekritikers deutet auch an, wie sehr sich in der Kunst des 20. und frühen 21. Jahrhunderts die Bezugnahme häufig in den Bereich einer eher ungefähren Allusion verschoben hat. Bei He Xiangyu wird sie eigentlich nur über den Davids Bild gleichenden Titel anschaulich.³

II

Ähnliches gilt auch für das Bild *Les loisirs/Hommage à David* von Fernand Léger (Abb. 2), das im Mittelpunkt dieses kurzen Beitrages stehen soll.⁴ Hier ist weder die Motivik noch der Titel so eindeutig, dass ein klarer Bezug auf *Marat* hergestellt werden kann, welcher dann erst im Verlauf einer intensiveren Lektüre evident wird. Eine besondere Prägnanz für die Rezeptionsproblematik erhält Légers spätes Hauptwerk dadurch, dass es 1948 entstand, im Jahr von Davids 200. Geburtstag (signiert ist es mit der Datumsangabe 1948/49). Es scheint sogar so zu sein, dass die Hommage an den großen Vorgänger durch das Gedächtnisjahr bedingt ist, hat Léger doch in seinen späten New Yorker Exiltagen im Jahr 1944 das Bild in einem Entwurf vorbereitet, der der Endfassung sehr ähnlich ist, die Inschrift mit der Widmung aber noch nicht enthält – was andererseits bei einem Entwurf vielleicht auch nicht zu erwarten ist. Denkbar bleibt in diesem Zusammenhang trotzdem, dass der David-Bezug eine vom Künstler später vorgenommene Zuschreibung und nicht schon in der Planung des Bildes anzunehmen ist. Denn selbst die neben der allgemeinen Körperhaltung deutlichste Allusion an eine Vorbildfunktion des Klassizisten, die der vorne sitzenden Frau, bekommt ihre Prägnanz erst durch den cartello mit der Widmung, den sie in der rechten Hand trägt: So wie der sterbende Marat in Davids *memento mori* in der Hand seinen Schreibstift hält, so die Frau das Widmungsblatt. Auch auf den von der anderen Hand gehaltenen Brief Charlotte Cordays mag man dieses Widmungsblatt beziehen und damit eine doppelte Inversion feststellen: Bei Léger ist aus dem männlichen Marat eine Frau geworden, das Blatt ist aus der linken Hand des Marat in die rechte seiner Nachfolgerin übergegangen.

3 Abb. unter <https://www.tagesanzeiger.ch/kultur/kunst/Wenn-Ai-Weiwei-auf-der-Nase-liegt/story/28085305>. Ganz offen wird die Bezugnahme in abstrakten Marat-Evokationen wie derjenigen Jean Dewasnes von 1951. Die geometrisierende Flächenkombination verhindert hier jegliche inhaltliche Konkretion und ist vom Künstler gesetzt (Abb. unter <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cezX5jn/rkK8nEk>).

4 Georges Bauquier, *Fernand Léger. Catalogue raisonné 1944–1948*, Paris 2000, S. 234–240.

Die Bezugnahme auf David ist ansonsten eher bildstrukturell begründet, will man nicht solche sehr lockeren Bezüge wie denjenigen der Fahrradfahrerin auf den die Alpen überquerenden Napoleon von David in Anschlag bringen, oder, wie es auch geschehen ist, diese Fahrradfahrerin auf die Corday beziehen.⁵ Léger nämlich komponierte in klassizistischem, man möchte sagen primitivistischem Geist, indem er auf alle akademischen Virtuositäten einer dynamisch-tiefenraumerschließenden Gestaltungsweise verzichtete und den Bildraum – wie die Revisionisten des späten 18. Jahrhunderts – weitgehend bildflächenparallel schichtete. Keine der Einzelfiguren ist in die Tiefe gerichtet, jede einzelne verbleibt in der Fläche. Die beiden Männer erscheinen in strenger Frontalität, die Frauen nach vorne gedreht. Das wird besonders deutlich bei der Fahrradfahrerin, die ihre Schulterpartie nach links gewendet hat und damit ebenfalls die Ausrichtung der nach links gerichteten Gesamtbewegung konterkariert. Auch die Pflanzen im Vordergrund und der Holzzaun dahinter sind parallel zur Bildoberfläche organisiert und verzichten auf jede Andeutung von Tiefenraumerschließung. Das gesamte Personal ist malerisch nur sehr grob moduliert. Im Übrigen wirken die Figuren fast hieratisch in den Bildraum gesetzt, aus starken Kontrasten gebildet (für Légers ästhetische Konzeption ein zentraler Begriff), in heiterer, dabei psychologisch vollkommen neutraler Gelassenheit.⁶

III

In seinem schriftlich niedergelegten David-Verständnis bestätigte Léger entsprechende Akzentuierungen. Schon 1913 sah er in ihm einen Revolutionär, der die allzu sinnlichen und manierten Maler des 18. Jahrhunderts hinweggefegt habe.⁷ An anderer Stelle (undatiert) nannte er David gar »sec et exact«.⁸ Dabei ist dieses Urteil entschieden positiv zu verstehen:

5 Sarah Wilson, »Fernand Léger – Kunst und Politik 1935–1955«, in: *Fernand Léger. Zeichnungen, Bilder, Zyklen 1930–1955*, hg. von Nicholas Serota, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1988, S. 62.

6 Schon 1914 hatte Léger geschrieben: »La peinture, parce qu'elle est visuelle, est nécessairement le reflet des conditions extérieures et non psychologique«. Zitat wiederabgedruckt in: ders.: *Fonctions de la peinture*, Paris 1965, S. 20.

7 Fernand Léger, »Les origines de la peinture et sa valeur représentative« [1913], wiederabgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 15.

8 Fernand Léger, »Le problème de la liberté en art« (undatiertes Manuskript), abgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 36.



2. Fernand Léger, *Les loisirs. Hommage à Louis David*, 1948/49, Öl auf Leinwand, 154 x 185 cm, Paris, Centre Georges Pompidou

J'ai aimé David parce qu'il est anti-impressionniste. Il a réalisé le maximum de ce qu'on pouvait tirer de l'imitation et c'est pour cela que dans ses tableaux l'atmosphère de la Renaissance manque complètement. Je sens David beaucoup plus proche de moi que Michel-Ange. J'aime la sécheresse qu'il y a dans l'œuvre de David et dans celle d'Ingres aussi. C'était ma route et cela m'a tout de suite touché.⁹

Eine tief sinnige Deutung für die einigermaßen kryptische Bemerkung zur Renaissance hat Robert Herbert geliefert, der Légers Abneigung gegen sie in dessen Behauptung identifizierte, die Renaissance sei als dekadenter Verrat an einem ersehnten Primiti-

⁹ Dora Vallier, *L'intérieur de l'art. Entretiens avec Braque, Léger, Villon, Miro, Brancusi (1954–1960)*, Paris 1982, S. 73–74. Vgl. auch Christopher Green (Hg.), *Fernand Léger. Das figürliche Werk*, Ausst.-Kat. Köln, Köln 1978, S. 60. Die Nähe Légers zu David wird in der Literatur immer wieder und schon früh betont. Vgl. etwa Daniel-Henry Kahnweiler, »Fernand Léger«, in: *Burlington Magazine* 92/564, März 1950, S. 63–69.

vismus zu sehen. Letzterer zeichne sich aus durch die Tendenz zur Wandmalerei, durch Handwerklichkeit, Volksnähe, reine Farben, die vertikale, unverbundene Figur, mangelnde Virtuosität und Anti-Subjektivismus, in der die menschliche Figur zum Objekt wird.¹⁰ All dies sind Qualitäten, die unschwer auf *Les loisirs* zu beziehen sind, so dass auf sie zurückzukommen sein wird. Bei Herbert werden sie zum Ausweis einer künstlerischen Volkstümlichkeit, die die Kunst aus ihrer Bindung an die Eliten befreit und Léger in eine Reihe gesellschaftskritischer Avantgardisten stellt.¹¹ Für Légers Lehre nach dem Krieg dürfte auch die Betonung der Zeichnung auf das Vorbild Davids zurückgehen.¹²

Der Bezug zu Marat und David hat bei Léger noch eine andere Vorgeschichte. In den frühen 1930er-Jahren verfasste er den Entwurf für ein Ballett mit dem Titel *La mort de Marat, suivie de sa pompe funèbre* und kommentierte: »Klassische Konzeption im Geiste Davids, die nach Belieben entweder zum Melodrama oder zum Stil der Zeit weiterentwickelt werden kann.«¹³ Zu Beginn des Zweiten Weltkrieges dann beschrieb der Maler in einem Brief die Fluchtfunktion, welche die bildende Kunst in seinen Augen seit dem Ersten Weltkrieg gehabt habe und sah nunmehr die Notwendigkeit einer engagierten Umkehr gekommen: »Die Leute sitzen vor einem schönen Bild und wenden der Wahrheit den Rücken zu. Möglicherweise bahnt sich eine neue ›David-Situation‹ an. Welcher junge Künstler wird energisch genug sein, das Problem sowohl im plastischen wie im menschlichen Sinne zu lösen?«¹⁴ So wie David 1789 in der kämpferischen Zeitgenossenschaft eine Abkehr von den alten Themen gesucht hat, so wurde hier der *artiste engagé* im Aufstand gegen den Kriegsgegner beschworen, der nicht lange danach Frankreich besetzen sollte. Légers entschieden politisches Selbstverständnis hatte sich vor allem in der Zeit der Volksfront verstärkt und fand dann nach dem Krieg und seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil einen Höhepunkt im Eintritt in die kommunistische Partei Frankreichs. Fortan stellte er stärker als zuvor seine Kunst in den Dienst des Volkes, positionierte sich in der Auseinandersetzung von Abstraktion und Realis-

10 Robert Herbert, »Léger, the renaissance, and Primitivism«, in: ders., *From Millet to Léger*, New Haven 2002, S. 143–151.

11 »On a beaucoup critiqué l'art pour l'Art (c'est à dire sans sujet), et l'art abstrait (c'est à dire sans objet) mais il semble bien que leur temps va finir. Nous assistons à un retour au grand sujet qui soit compréhensible au peuple« [1950], abgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 31.

12 Gladys C. Fabre, »L'atelier Fernand Léger, période 1937–1955«, in: *Paris 1937–1957*, hg. von Germain Viatte, Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1981, S. 193.

13 Vgl. Wilson 1988 (Anm. 5), S. 59.

14 Zit. nach Wilson 1988 (Anm. 5), S. 59.

mus eher auf die Seite des Letzteren,¹⁵ ohne etwa dem sozialistischen Realismus seines Kollegen André Fougeron zu folgen, und pflegte eine im Kern optimistische Kunstsprache, die Wege in eine freiheitliche, friedliche und selbstbewusste Zukunft nach den bitteren Jahren der Niederlage weisen sollte. In diesem Zusammenhang sind auch die Friedenstauben von Interesse, die Léger eventuell später in das Bild eingefügt hat und die auf jeden Fall im Entwurf noch nicht vorhanden waren. Wie allgemein bekannt, hat Picasso sie 1949 aus Anlass des kommunistisch inspirierten Weltfriedenskongresses in Paris neu erfunden.

IV

Neben die individuelle David-Wahrnehmung Légers tritt aber gleichzeitig noch diejenige des Bicentenaire von dessen Geburt, die einhergeht mit einer dichten David-Hermeneutik der 1930er- und 1940er-Jahre und die dabei helfen kann, Légers Verständnis noch aussagekräftiger zu kontextualisieren. In einer Phase der französischen Nachkriegskunstgeschichte, die – in ausgesprochenem Gegensatz zur deutschen – intensiv über gesellschaftliches Engagement der Kunst reflektierte und dieses vielfach einforderte,¹⁶ konnte David hier als großes Vorbild gelten und wurde als solches auch in der Presse gefeiert. Das geschah vor allem als Reaktion auf die 1948 aus Anlass des Bicentenaire ausgerichtete Ausstellung in der Pariser Orangerie. Jean Cassou, linker Widerstandskämpfer und 1945 wieder in seine Funktion als Direktor des Musée National d'Art Moderne eingesetzt, schrieb im Anschluss an die Ausstellung und auch noch später immer wieder über David. Agnès Humbert, Cassous ebenfalls im Widerstand tätige Mitstreiterin, setzte ihre entschieden marxistisch inspirierte David-Interpretation nach dem Krieg fort und wandte sich mit einer kurzen, für damalige Verhältnisse umfangreich bebilderten Publikation zu dem Künstler auch an ein Laienpublikum. »Les discours qu'il prononce en 1792/93 sont encore valables aujourd'hui« heißt es bei

15 »A l'heure actuelle, vu le désir de se rapprocher des ouvriers, des peintres, aussi dans mon école, reviennent au tableau à sujet.« Fernand Léger, »Peinture murale et peinture de chevalet« [1950], abgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 33. Vgl. auch Fabre 1981 (Anm. 12), S. 192.

16 Martin Schieder und Isabelle Ewig (Hg.), *In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945*, Berlin 2006, S. 19. Vgl. zur künstlerischen Situation auch Natalie Adamson, »The serpent eats its tail: Avant-garde et arrière-garde in Paris 1943–1953«, in: dies. und Toby Norris (Hg.), *Academics, Pompiers, Official Artists and the Arrière-garde: Defining Modern and Traditional in France, 1900–1960*, Newcastle upon Tyne 2009, S. 211–237.

ihr,¹⁷ und sie rief damit zu unmittelbarer politischer Aktivität auf, die insbesondere im offiziellen Kunstbegriff der kommunistischen Partei aufgegriffen wurde. Für Humbert war Picasso der Fackelträger dieses modernen Kunstbegriffs in der Folge Davids, seine Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei legitimiert das Urteil, welches heute in seiner Eindeutigkeit so wohl nicht mehr unterschrieben würde. Der Kunstbibliothekar Pierre Lelièvre sah in David ebenfalls eine Vorbildfigur für ein Künstlertum, das in seiner jeweiligen Zeit zu wirken habe: »Voici donc répudié le principe de l'autonomie de l'art, et affirmée l'ambition de l'artiste d'être, pour son temps, non pas un chroniqueur, mais un directeur spirituel et un éducateur.«¹⁸ Der Revolutionsmaler als Zünglein an der Waage, die sich durch sein Gewicht auf die Seite des Realismus neigt! Humbert gab aber auch den Ton vor, der bei der linken Kritik die Abwertung Davids nach sich zog, welche typischerweise eine sehr weitgehend politische war, dort nämlich, wo seine Hörigkeit gegenüber dem Tyrannen Napoleon angegriffen wurde. Immer wieder argumentierte etwa Francis Jourdain, der linke Mitherausgeber der Zeitschrift *La pensée. Revue du rationalisme moderne* in einer ganzen Reihe von Artikeln in diesem Sinne.¹⁹ Es dürfte zu weit gehen, in der historischen Napoleon-Kritik eine zeitgenössische am soeben besiegten Tyrannen *d'outre-Rhin* zu erblicken. Aber in der Abrechnung mit denjenigen französischen Künstlern, die den Nationalsozialisten während der Besatzung allzu widerstandslos entgegengetreten waren, taten sich die gleichen Linken hervor, die auch die Nähe Davids zu Napoleon kritisierten.²⁰

Die Reaktion der Presse auf die Ausstellung in der Orangerie schloss hier an. *Le Monde* – um hier nur dieses eine Beispiel zu bringen – berichtete mehrfach im Anschluss an die Eröffnung der Retrospektive im Spätjuni 1948. Wenn sie von einem »artiste justement célèbre, opportunément remis à la mode« sprach, dann dürfte letztere Bemerkung sehr bewusst auf die Situation nach dem Krieg bezogen sein.²¹ Der folgende Hinweis, David habe in Rom sehr bald die frivole Manier Bouchers überwunden, entspricht einerseits einem Klischee der Deutungstradition, er lässt sich aber auch auf

17 Agnes Humbert, *Louis David*, Paris s. d. [1947], ohne Paginierung.

18 Pierre Lelièvre, »Jacques Louis David«, in: *Revue des deux mondes*, September 1948, S. 337.

19 *La Pensée*, 15/1947, S. 96; 16/1948, S. 67–68; 20/1948, S. 100; 27/1949, S. 111; 34/1951, S. 107–114. Hélène Parmelin veröffentlicht in der gleichen Zeitschrift ihre eigene Abrechnung mit dem Napoleon-Adepten, der die Revolution verrät: dies., »David et les Romains«, 21/1948, hier S. 83–84.

20 Julian Jackson, »Intellectuals, Artists, and Entertainers«, in: ders., *France. The Dark Years*, Oxford University Press 2001, S. 300–326.

21 R. J., »Une exposition au musée de l'Orangerie célèbre le génie de Louis David«, in: *Le Monde*, 24. 6. 1948, ohne Paginierung.

Légers zitierte Bemerkung beziehen, wonach in Zeiten des Krieges eine neue Ernsthaftigkeit in der Kunst vonnöten sei. Der Gegenwartsbezug wurde dann am Schluss der Besprechung noch einmal ganz explizit gemacht: »Répétons-le, David sous tous ses aspects est présent. Il faut souhaiter que les jeunes peintres aillent écouter sa leçon, même pour la contester.« Denn auch bestritten werden konnte sein Führungsanspruch. Dafür mag hier Jacques Chambaudet stehen, der aus einer bezeichnenderweise unpolitischen Perspektive heraus die leblose Starrheit von Davids Kunst kritisierte, die so gar nicht im Einklang mit der warmherzigen Vitalität französischer Kunst im Allgemeinen stehe.²²

V

Die erhabene und gleichzeitig fröhliche Ausstrahlung von Légers *Les loisirs* findet ihre Parallele auch in der Thematik des Bildes. Eine präzise Benennung des dargestellten Vorganges ist allerdings kaum möglich. In Verbindung mit dem von Léger auf der Bildrückseite dokumentierten Titel könnte man bei der sitzenden Frau an ein Picknick denken, zu dem die andere auf dem Fahrrad hinzugekommen ist und an dem auch die Männer hinten teilnehmen. Bedeutsam als Signal der Völkerverständigung dürfte auch die Tatsache sein, dass die Fahrradfahrerin dunkelhäutig dargestellt ist. Zwei Kinder weisen auf so etwas wie einen Familienausflug hin. Beide Frauen, vor allem aber die Fahrradfahrerin, erscheinen in für die Zeit ausgesprochen knapper Bekleidung und reagieren damit offenbar auf amerikanische Prüderie, die sich zeitgenössisch gerade im Hinblick auf die Damenmode sehr durchgreifend niederschlug.²³ Das Fahrradfahren selbst kann mit Fug und Recht als eine französische Nationalsportart bezeichnet werden, die in der seit dem frühen 20. Jahrhundert ausgetragenen Tour de France ihre symbolische Verdichtung erfuhr.²⁴ Auch wenn das Bild schon im amerikanischen Exil

22 Jacques Chambaudet, »A propos de l'exposition David«, in: *Revue des Deux Mondes*, September/Oktober 1948, S. 181–183.

23 Vgl. Lawrence Saphire, »Paysages américains, filles américaines«. Adieu New York et la Grande Julie«, in: *Fernand Léger*, Ausst.-Kat. Paris, Centre Georges Pompidou, Paris 1997, S. 217. Zu Léger in Amerika vgl. auch Mathew Affron, »Fernand Léger in New York 1940–45«, in: *Exiles and Emigrés. The flight of European Artists from Hitler*, hg. von Stephanie Barron, Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997, S. 184–189.

24 Vgl. Joachim Krausse, »Volk und Fahrrad bei Fernand Léger«, in: *Fernand Léger 1881–1955*, hg. von Dieter Ruckhaberle, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1980/81, S. 506–519.

konzipiert und begonnen wurde, dürfte es doch – auch in der Typik der Figuren – eher eine französische Erinnerung enthalten. Légers mangelnde Integration in das Leben in den USA und seine Sehnsucht nach der Heimat sind bekannt. Was es mit dem an dem hinteren linken Baum hängenden, einigermaßen derangiert aussehenden Fahrrad auf sich hat, lässt sich nicht sagen. Immerhin erscheint ein ähnliches in der *Grande Julie* aus derselben Zeit. In einem übergreifenden Sinn bedeutsam aber dürfte die allgemeine Thematik der Darstellung sein, die mit dem Begriff der Freizeit benannt ist.

Im Weiteren wird man den Gegenstand in das thematische Gebiet der Alltagsdarstellung einordnen können, die nach dem Krieg mentalitätsgeschichtlich wie künstlerisch eine große Bedeutung erhielt und beispielsweise in Brassais Fotokunst ihren Niederschlag erfuhr.²⁵ Einflussreich war in diesem Zusammenhang der Soziologe und Philosoph Henri Lefebvre, der in seiner 1946 erschienenen *Critique de la vie quotidienne* in ironischer Anlehnung an André Breton formulierte: »Der Mensch wird alltäglich sein oder er wird nicht sein.«²⁶ In großen Teilen stellt sich der Text als eine Abrechnung mit den Romantizismen und Surrealisten seit Baudelaire dar, die die Verwirklichung des Menschen in seiner Abkehr vom Alltag und dem Aufgehen im »Anderen« des Exzesses und des Mysteriums erblicken:

Wenn der neue Mensch mit den Magien abgerechnet hat – wenn er auf dem Weg zu einer Einheit und zu einem Bewusstsein von innerem Zusammenhang ist und anfängt, sein Leben zu erobern, und *im Alltagsleben wieder Größe findet* und schafft, wenn er dies weiß und ausspricht: dann sind wir in eine neue Epoche eingetreten.²⁷

Die Größe des Alltagslebens spiegelt sich bei Léger in der Monumentalität seiner Figuren, das Pathos der herausragenden Heldenfigur des klassischen Historienbildes hat sich in *Les loisirs* auf die Erscheinungsweise des einfachen Alltagsmenschen übertragen.

Freizeit ist ein Wert, der im traditionellen Arbeitsleben alles andere als selbstverständlich war. Lefebvre selber analysierte, dass Arbeit und Freizeit in der vormodernen

25 Ulrike Blumenthal, »Moi, je ne suis pas reporter«. Brassais fotografisches Selbstverständnis im Kontext der Nachkriegszeit«, in: Laurence Bertrand Dorléac (et al.) (Hg.), *Les arts à Paris après la Libération. Temps et temporalités*, Paris/Heidelberg 2018, S. 211–228.

26 Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Henri Lefebvre, *Kritik des Alltagslebens*, München 1974, S. 135.

27 Ebd., S. 136 (kursive Hervorhebung im Original).

Gesellschaft einer ununterscheidbaren Sphäre angehörten, sich dann aber in der Moderne in einen dialektisch vermittelten Gegensatz ausdifferenziert hätten.²⁸ Den Sport beschrieb er als einen wichtigen Bestandteil der Freizeitgestaltung. »Le problème du loisir est à l'ordre du jour. Il intéresse non seulement les hommes d'action mais aussi les penseurs, à cause de la place qu'occupe le temps libre par opposition au travail obligatoire dans la vie de l'homme moderne« hieß das zeitgleich bei einer Kollegin Lefebvres, die aber außerdem auf die Notwendigkeit hinwies, Möglichkeiten zur Freizeitgestaltung anzubieten, die die Arbeiter davon abhielten, auf die schiefe Bahn zu geraten, wozu für sie auch die revolutionäre Agitation gehörte.²⁹ Erlangt aber wurde die Trennung von Arbeit und Freizeit nicht etwa von selber, sondern musste erkämpft werden. Zunächst seit dem späten 19. Jahrhundert auf Kranken-, Arbeitslosen-, Unfall- und Rentenversicherung konzentriert, wandte sich die Sozialgesetzgebung nicht nur in Europa unter gewerkschaftlichem Druck auch der Regelung von Urlaubsansprüchen und der Begrenzung der Tages- und Wochenarbeitszeit zu. Größere Erfolge wurden hier in Frankreich zu Zeiten der Volksfront der 1930er-Jahre erzielt, an die dann – durch den Weltkrieg unterbrochen – seit der Mitte der 1940er-Jahre wieder angeschlossen werden konnte. Renault zum Beispiel, der nach dem Krieg verstaatlichte Autohersteller, antwortete auf Forderungen der vor allem kommunistisch inspirierten Arbeiter mit einer Erhöhung der Urlaubszeit von zwei auf drei Wochen.³⁰

Man wird nicht fehlgehen, in Légers *Les loisirs* eine Apotheose der Freizeitgestaltung zu sehen, deren Bedeutung im Sinne einer humanen Lebensform vor allem auf der Linken betont wurde.³¹ Auch Lefebvres Abneigung gegen selbstverliebte Träumerei in der neueren Kunst würde sich Léger wohl anschließen, über dessen Zuneigung zu den einfachen Leuten und ihre Diesseits-Zugewandtheit häufig berichtet wurde,³² und die man zeitgenössisch vielleicht am besten mit derjenigen Eric Arthur Blairs, besser

28 Ebd., S. 37–51.

29 Louise Dumais, »Loisirs et relations de travail«, in: *Bulletin des Relations Industrielles* 4/3, November 1948, S. 27–29. Einen aus der gleichen Zeit stammenden Überblick über die zeitgenössische Sozialgesetzgebung in Sachen Freizeit- und Urlaubsgestaltung liefert Jacques Hébert, »Le problème des loisirs ouvriers«, in: *Actualité Économique* 22(3), 1. Oktober 1946, S. 476–508.

30 René Rémond: *Geschichte Frankreichs. Band 6: Frankreich im 20. Jahrhundert. Erster Teil. 1918–1958*, Stuttgart 1994, S. 418.

31 Léger selber plädierte explizit für eine Ausweitung der Freizeit, die er vor allem der Verbesserung der künstlerisch-kulturellen Erziehung widmen wollte. Vgl. Fabre 1981 (Anm. 12), S. 191. Bezüge zur Sozialgesetzgebung, vor allem diejenige der Vorkriegs-Volksfrontregierung sind verschiedentlich hergestellt worden. Vgl. Wilson 1988 (Anm. 5), S. 57.

32 Vgl. Fabre 1981 (Anm. 12), S. 192.

bekannt unter dem Namen George Orwell, vergleichen kann. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht nicht nur die Thematik der *Loisirs*, die durch die von Léger auf der Rückseite eigenhändig vorgenommene Betitelung mit aller wünschenswerten Deutlichkeit unterstrichen wurde, sondern auch die Form der Durchführung, die weiter oben auf Robert Herberths Deutung von Légers Anti-Renaissancismus bezogen werden konnte. Mit der großflächigen, wenig dem Detail verpflichteten Malweise orientiert sich der Maler hier, wie in vielen anderen seiner Werke, an einer Auffassungsweise, die eigentlich der Wandmalerei nahesteht. Gerade nach dem Krieg hat er sich theoretisch wie praktisch der Idee der Wandmalerei verpflichtet gezeigt und darin eine volkstümliche Kunst erblickt, insofern sie eine war, die von der Gemeinschaft, und nicht nur von denjenigen wahrgenommen werden konnte, die sich den Ankauf eines Kunstwerkes leisten konnten.³³ In die Prinzipien der Wandmalerei fügen sich sämtliche ästhetischen Eigenschaften des Bildes, die unverbundenen Figuren, die reinen, großflächig-monochrom aufgetragenen Farben, vor allem aber auch der zurückgenommene Subjektivismus, der die einzelnen Figuren weniger als Individuen und eher als Kollektiv erscheinen lässt. »L'ascension du peuple aux belles œuvres d'art, à la Beauté, ce sera le signe des temps nouveaux.«³⁴ Wenn Léger 1945, also unmittelbar nach dem Krieg, die Funktion von Kunst mit diesen enthusiastischen Worten beschreibt, so stellt er sich ein Volk vor, das im Angesicht des eigenen Ideals seine Rolle erkennt und diese in einer erneuerten Gesellschaft realisiert. Vorbild hierfür konnte ihm Jacques Louis David sein, der zu seiner Zeit ebenfalls intensiv über die Rolle der Kunst in einer radikal veränderten historischen Situation nachdachte.

33 Vgl. etwa Thomas Gluckin, »André Bruyère et la synthèse des arts: projet de *Village polychrome* avec Fernand Léger (1953)«, in: *In situ* 32/2017, <http://insitu.revues.org/14622>; DOI: 10.4000/insitu.14622.

34 Fernand Léger, »A propos du corps humain considéré comme un objet« [1945], wiederabgedruckt in: Léger 1965 (Anm. 6), S. 73.

Les arbres cachent la forêt: Zu Bethan Huws' *Forest*, 2008–2009

»Vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen«: Diese Redewendung stellt sich bei einem Spaziergang durch Bethan Huws' Arbeit *Forest*, 2008/2009, ein, einem vielgestaltigen Ensemble von 88 handelsüblichen Flaschentrocknern, das von einem Neonobjekt in eben dieser Form komplettiert wird (Abb. 1).¹ Die eindrucksvolle Versammlung unterschiedlicher Typen des Gebrauchsgegenstands, mit dem das kollektive Gedächtnis heute eine im Original verlorene, dafür aber umso wirkmächtigere Inkunabel der modernen Avantgarde verbindet, verdankt sich Huws' intensiver Auseinandersetzung mit Marcel Duchamps künstlerischem Denken.² Bereits in der Text-Arbeit *Origin and Source*, 1993–1995, finden sich Anspielungen und Verweise auf den zu Lebzeiten zwischen Europa und Amerika pendelnden Künstler.³ Die obsessive Qualität von Huws' Arbeit an und mit Duchamp lässt jedoch erst die Lektüre ihrer 2007/2008 während eines DAAD-Aufenthaltes in Berlin begonnenen Notate erahnen. Diese sind mittlerweile zu einem Corpus von mehreren tausend Einzelblättern im DIN-A4-Format angewachsen und seit

1 Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 Flaschentrockner, Maße variabel, im Besitz der Künstlerin. Die Arbeit war zuletzt in der Ausstellung *Re-Set: Aneignung und Fortschreibung in Musik und Kunst seit 1900* im Museum Tinguely in Basel zu sehen (28. Februar–13. Mai 2018).

2 Als Modell des Neon-Flaschentrockners nutzte Huws den ersten Flaschentrockner, den sie in Paris gefunden hat. Mittlerweile ist die Künstlerin im Besitz einer veritablen Sammlung des Gebrauchsgegenstands, die von einem sehr alten hölzernen Typ bis zu einem Modell aus grünem Plastik reicht. Vgl. Bethan Huws, »Interview mit Kerstin Schrader«, in: Bethan Huws, *Forest*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle 2016–2017, Köln 2016, o. S.

3 Die einen Ausstellungskatalog vorbereitenden Notizen wurden 1997 in sechs Bänden ediert, *Bethan Huws – Foyer*, hg. von der Dieter Association, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle, Köln 2003, S. 48.



1. Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 bottle racks, neon piece. Installation view, exhibition *Bethan Huws: Fountain*, Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, 2009

2014 in einer Auswahl in den *Research Notes* zugänglich.⁴ Da sie sich bei ihrer Untersuchung nicht nur Duchamps Werke, sondern auch die künstlerischen Verfahren dieses Wegbereiters des Konzeptualismus aneignet, droht die aus Wales stammende und nach Stationen in London und Paris heute in Berlin lebende Künstlerin im Dickicht der von ihr zusammengetragenen Referenzen auf den ersten Blick fast zu verschwinden.

Ein Fokus der *Research Notes* liegt auf der detaillierten Auseinandersetzung mit einzelnen Werken, ein anderer auf thematischen Aspekten, die Huws zufolge das gesamte Schaffen Duchamps auf hintergründige Weise fundieren.⁵ Die Collagen aus Fotokopien, Post-it-Zetteln und handschriftlichen Aufzeichnungen spannen ein dichtes Beziehungsnetz zwischen Duchamps Werken, den von ihnen evozierten Wortfeldern, Sprachfiguren und heterolingualen Verknüpfungen sowie der klassischen Mythologie und christlichen Ikonographie. Huws hat die von ihr ins Feld geführten Bezüge über die Duchamp-Literatur, historische Sprach- und Bildwörterbücher sowie verschiedene Fachlexika eingeholt.⁶ Dabei fällt ihr Interesse an Geschlechterfragen auf, wenn sie etwa ein Foto, das Duchamp mit dem Kakadu seiner Mäzenatin Katherine Dreier auf der Schulter zeigt, mit einer Abbildung von Hans Baldung Griens *Madonna mit dem Papagei*, 1527, konfrontiert (Abb. 2). Briefe, die mit Zeilen wie »[a]lways your most devoted Friend and Adopted-Mother« schließen, belegen, dass Dreier ihren französischen Schützling als Adoptivsohn adressiert hat.⁷ Ob die Gegenüberstellung der beiden Bilder in den *Research Notes* auf diese biographische Konstellation anspielt, ist allerdings kaum zu ermessen. Oberhalb des Fotos von Duchamp findet sich eine gelbe Haftnotiz, in der

4 Bethan Huws, *Research Notes*, hg. von der Dieter Association, Paris/Köln 2014. Es wurden 522 Blätter ausgewählt, wobei die thematische Abfolge der Blätter zunächst der Chronologie von Duchamps Œuvre folgt, um dann zunehmend diachrone Bezüge herzustellen. Vgl. auch Hans Rudolf Reust, »Lesarten des Lesens: Re-reading Bethan Huws' *Reading Duchamp*« in: ders., *Bethan Huws. Reading Duchamp Research Notes 2007–2014*, hg. von der Dieter Association, Paris/Köln 2014, S. 4–31.

5 Reust 2014 (Anm. 4), S. 12.

6 Vgl. »Short titles of Books and periodicals cited in *Research Notes*«, in: Huws 2014 (Anm. 4), Appendix, o. S.

7 Amelia Jones zufolge nahm Dreier Duchamp gegenüber die Rolle einer »phallischen Mutter« ein, die den Künstler infantilisierte. Ihrer Enttäuschung darüber, nicht zur Hochzeit Duchamps mit Lydie Sarazin-Levassor eingeladen worden zu sein, folgt in einem anderen Brief zugleich die Versicherung Dreiers: »but a mother forgives much. Only I do feel that it is very important to remain your mother. I see my duties are not over yet.« Dreier an Duchamp, 25. August 1927, Katherine S. Dreier-Société Anonyme Collection, Coll. of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, zit. nach Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp*, Cambridge, MA. 1994, S. 75.

Huws eine Reflexion über die Muttersprache und ihr geheimnisvolles Verhältnis zur See anstößt: »MÈRE Mother/MER Sea/the CHOICE between la langue (sound) and le langage (silence) in French.«⁸ Die Analogie zwischen dem linguistischen Konzept des Sprachvermögens (»le langage«), das auf Ferdinand de Saussure zurückgeht, und der See ruft unwillkürlich Duchamps transatlantische Reisen in Erinnerung.⁹ Mit einem weiteren gelben Klebezettel wird mit Hilfe der Duchamp'schen ›Logik‹ der Homophonie zwischen »mère« und »mer« auf das Primat des Mütterlichen geschlossen: Schließlich, so ist dort zu lesen, bedeckt die See $\frac{3}{4}$ der Erdoberfläche, während nur $\frac{1}{4}$ für den Menschen (»MAN«/»Homme«) vorgesehen ist, der sich allerdings sowohl Vater wie Mutter verdankt. Auch die Vorschule ist im Französischen mit dem Mütterlichen verbunden, wie eine Notiz auf weißem Papier unterhalb des Grien'schen Madonnenbildes festhält. Doch über den ungefähren Gleichklang zwischen »Les maternelles« und »Lait maternel« wird das weibliche Primat nur vermeintlich bestätigt: Die Fehlerhaftigkeit von (nachträglich korrigierter) Schreibweise und grammatikalischem Geschlecht (»LANG^UE MATERNEL«) zeigt nicht nur zwei beim Erlernen einer neuen Sprache typische Patzer, sondern scheint die Genera ebenso bewusst zu vermengen wie der »Fehler« durch die Umkehrung des Genus nicht einfach auszulöschen ist. Dem am unteren Rand des Zettels auftauchenden Verweis auf Jacques Lacans *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 1973, soll hier nicht weiter nachgegangen werden.¹⁰ Die an dieser Stelle vermerkte Zuordnung der Mutter zum Primären und des Vaters zum Sekundären, die eine psychologische mit einer allgemeinen linguistischen Ebene vermischt, wirft jedoch eine geschlechtsspezifische Dynamik auf, die Huws in den *Research Notes* zu hinterfragen scheint.

Saussure zufolge geht das allgemein menschliche Vermögen zum Spracherwerb (»le langage«) den spezifischen Einzelsprachen (»les langues«) zwar voraus, aber nur Letztere lassen sich linguistisch rekonstruieren, während ihr sprachlicher Wesenskern im Hypothetischen verbleibt. Wohl deshalb notiert Huws an dieser Stelle »pure spirit« (»reiner Geist«). Dass dieser Geist sich in einem einzelnen Menschen manifestieren

8 Huws 2014 (Anm. 4), S. 256.

9 Saussures linguistische Vorlesungen wurden 1916 postum veröffentlicht: Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*. Zweisprachige Ausgabe französisch-deutsch, mit einer Einleitung, Anmerkungen und Kommentar, hg. von Peter Wunderli, Tübingen 2013.

10 »the FOUR elements – VIDE–Rien.« Huws 2014 (Anm. 4), S. 256. Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, Weinheim 1996 [frz. Erstausg. Paris 1964]. Das »Vide–Rien« könnte auf Lacans Schrift zu Liebe und Geschlechterdifferenz anspielen; siehe Jacques Lacan, *Encore. Seminar Buch XX*, Weinheim 1986.

04-08-2014

MÈRE n. B. m. m. e. r
MÈRE n. B. m. m. e. r
He choice between
la langue ad le
SOUND
langage in hand.
S. L. m. e. l.

MÈRE MÈRE
HE SEA COCK
3/4 of the whole
SUK JAW YAP
left in for MÈRE
MÈRE HOMME

JUNE-AUGUST 1936
SUMMER, 2nd YEAR ON
THE 4th ANNUAL
WEST COAST
2nd year in the history.



Katherine S. Dreier: Marcel Duchamp and Koko, Dreier's pet cock the Haven, June-August 1936. Katherine S. Dreier Papers/Soci Anonyme Archive. On 28 October 1936, Dreier wrote a German fric "I am enclosing a photograph of [Duchamp] with Cocky - who was r about him till he went to California and forgot to say goodbye - w/ Cocky did not forgive and which was very funny. One of Duchan charms for Cocky was his tobacco [sic]."

L'image de Maria lactans (la Vierge allaitant) a son origine dans les représentations égyptiennes de la déesse Isis tenant son fils Horus dans ses bras.

Le perroquet sur l'épaulé de la Vierge Marie peut être interprété comme un emblème de l'Immaculée Conception.



Le perroquet fait partie des attributs mariaux parce que l'on pensait qu'il savait prononcer le mot Ave, c'est-à-dire la salutation adressée par l'archange Gabriel à la Vierge Marie lors de l'Annonciation.

▲ Hans Baldung Grien, La Madone au perroquet, vers 1527 Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum

p. 12 #9.

8 DÉCEMBRE: FÊTE DE L'IMMACULÉE
8 FIGURES ET 8 PIONS DE CHAQUE CÔTÉ

Los maternelles, m. m. e. r
haut maternel 3 primiparés
Hexapare in beach
primary-secondary.
mère - père
LANGUE MATERNELLE
LANGUE
PURE SILENT.
MUTUAL MUTUALITY FREE.
MÈRE ad 3 or au parent au latin
MÈRE & PÈRE for probably, for all
CLARITY
No pour elements - VIDE - RIEN.

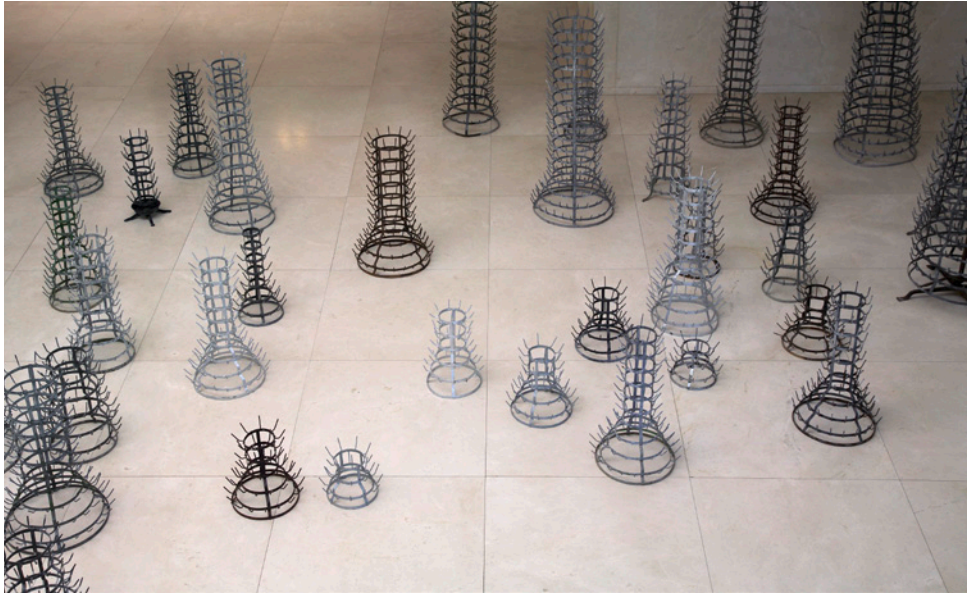
ANIMAUX AÉRIENS • 303

2. Bethan Huws, Research Notes, 2007-2014, 297 x 210 mm, Photocopy, post-it and pencil on paper

kann, wird, folgen wir der Text und Bild verschränkenden Argumentation der Künstlerin, im christlichen Kulturkreis durch das Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens verbürgt. Im Moment der Verkündigung durch den Erzengel Gabriel verwandelt sich ihr von der Erbsünde gänzlich verschonter Leib in ein Tabernakel für den Leib Christi und wird so zu einer zentralen Voraussetzung für das christliche Heilsversprechen. Dem von Huws genutzten Symbollexikon nach stellt der in Griens Gemälde auftauchende Papagei nun deshalb ein Emblem für die Reinheit Mariens dar, weil er das Ave nachzuzahlen wusste, mit dem der Erzengel die Jungfrauengeburt ankündigte. Im Kontext der linguistischen Notizen der Künstlerin legt die verborgene Bedeutung des Tieres auf humorvolle Weise nahe, dass symbolische Korrespondenzen ihre Wirksamkeit ungeachtet aller Unschärfen und Ambivalenzen entfalten, denn wir dürfen annehmen, dass auch das Ave des Papageis im Ungefähren verlieb. Gerade weil der Papagei den Sinn seiner Rede (»la parole«) nicht verstand, scheint er das Wunder der Verkündigung authentisch bezeugen zu können, stellt sein mechanisches Nachplappern des himmlischen Worts doch die fortwährende Semiose und den hiermit verbundenen Prozess unmerklicher Sinnverschiebungen still, der die dialogisch angelegte menschliche Sprache aus strukturalistischer Perspektive charakterisiert.

Bei der Interpretation von Huws' Bildvergleich fehlt uns diese Garantie. Es bleibt offen, welche Rolle Duchamp zgedacht ist, ob der Vergleich also auf Maria oder auf das Christuskind zielt. Auf der oberhalb der Duchamp-Kopie angebrachten Notiz spricht Huws die Wahlmöglichkeit zwischen dem Laut (»sound«), als kleinster Struktureinheit der Sprache (»la langue«), der Bedeutung zugewiesen werden kann, und der Stille (»silence«) an, die sie dem Saussure'schen Sprachvermögen (»le langage«) zuordnet. Dies mag auf Duchamps beredtes Schweigen rekurrieren, das sein Spiel mit Autorschaft und Geschlechterrollen begleitete und das nicht nur seine, sondern in Huws' aneignendem Zugriff auch ihre Künstleridentität einem fixierenden interpretatorischen Zugriff entzieht.¹¹

11 Dass das künstlerische Streben nach autonomer Sinnsetzung nicht von der Erfahrung der Entfremdung zu trennen ist und sich Kunst ebenso wie jede sprachliche Artikulation im Zwischenraum von Sozialem und Individuellem ereignet, reflektierte Duchamp in seinem Aufsatz »Der kreative Akt«. Duchamp versucht ihn als »persönlichen ›Kunst-Koeffizienten« zu bestimmen, der »eine arithmetische Relation zwischen dem Unausgedrückten-aber-Beabsichtigten und dem Unabsichtlich-Ausgedrückten« darstellt, siehe Serge Stauffer (Hg.), *Marcel Duchamp. Die Schriften*, 2 Bde., Bd. 1 (*Zu Lebzeiten veröffentlichte Texte*), Zürich 1981, S. 239. Vgl. hierzu Michael Lüthy, »Poetik der Nachträglichkeit oder Das Warten des Marcel Duchamp«, in: Margit Kern, Thomas Kirchner und Hubertus Kohle (Hg.), *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2004, S. 461–469.

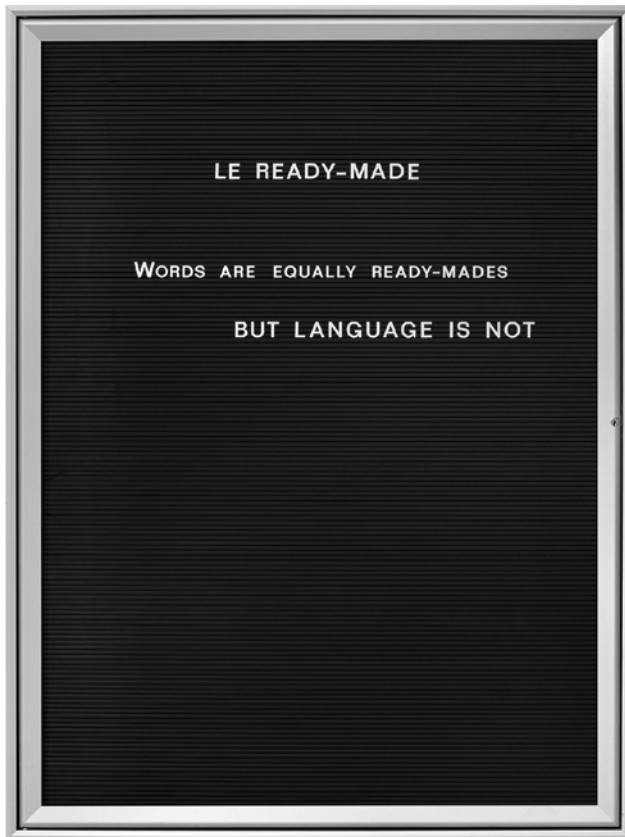


3. Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 bottle racks, neon piece. Installation view, exhibition *Bethan Huws: Fountain*, Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, 2009

Nachdem wir den verästelten Referenzen bis hierhin gefolgt sind, führt uns die Zahlensymbolik des Blatts auf zugegebenermaßen verschlungenem Weg wieder zum Werk *Forest* zurück: Den mariologischen Bezug der Dreier'schen Fotografie untermauert Huws mit dem Datum, an dem Mariä Empfängnis gefeiert wird. Es handelt sich um den 8. Dezember. Dass die Acht ebenfalls für das von Duchamp geliebte Schachspiel zentral ist, bei dem sich zu Beginn je acht Figuren hinter acht Bauern gegenüberstehen, ist für Huws demnach ein aufschlussreicher Zufall: Wie die Zahl 88 verhalten sich die 32 Schachfiguren auf dem Spielfeld spiegelsymmetrisch zueinander, weshalb sich die gegnerischen Figuren allein farblich unterscheiden. Ihre Symmetrie verbindet die Zahl mit dem Duchamp'schen Flaschentrockner, der neben achsen- auch rotationsymmetrische Eigenschaften aufweist. Beim Durchwandern von Huws' Installation entfalten diese Eigenschaften eine besondere Wirkung.¹²

Einzelne Exemplare dieses »Waldes« aus Wiedergängern von Duchamps erstem unveränderten Ready-made sind erstaunlich groß, über andere beugt man sich neugierig-

12 Bereits Richard Hamilton hat die Symmetrie der Readymades herausgestellt. Er hat dies als Ausdruck für den Verzicht auf kompositorische Entscheidungen im Sinne einer nicht relationalen Kunst verstanden. Vgl. *The almost complete Works of Marcel Duchamp*, hg. von Richard Hamilton, Ausst.-Kat. London, Art Council Tate, London 1966, S. 52.



4. Bethan Huws, *Untitled*, 2008
(Le ready-made...), Aluminium,
glass, rubber and plastic letters,
100 x 75 x 4,5 cm

rig, um sie wie ein geheimnisvolles Waldkraut in Augenschein zu nehmen. Mit dem Wechsel der Dimensionen verbindet sich ein Wechsel der Perspektiven. Betrachtet man eines der kleineren Exemplare von schräg oben, kann sich aufgrund der linearen Struktur eine optische Inversion ergeben (Abb. 3). Wie bei einem Necker-Würfel vermag sich das Volumen plötzlich umzustülpen. Dieser irritierenden Erfahrung war auch Duchamp auf der Spur, als er verschiedene Alltagsobjekte ins Atelier transferierte, um eine annähernde Vorstellung von dem sich sinnlicher Anschauung entziehenden vierdimensionalen Kontinuum zu gewinnen, das die Theoretiker der vierten Dimension postulierten.¹³ Mit Rekurs auf die Logik perspektivischer Projektionsverfahren konnten laut Duchamp zwar alle dreidimensionalen Objekte als eine Art körperlicher Schatten

13 Vgl. hierzu und zum Folgenden Herbert Molderings, »Ästhetik des Möglichen: Zur Erfindungsgeschichte des Readymades bei Marcel Duchamps«, in: Gert Mattenklott (Hg.), *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich*, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Sonderheft 2004, S. 103–135, hier S. 118–119.

vierdimensionaler Dinge verstanden werden;¹⁴ doch die Gitterstruktur machte den Flaschentrockner zu einem besonders geeigneten Anschauungsmodell für seine Spekulationen über die »Struktur des vierdimensionalen Blicks«. ¹⁵ Zusammen mit dem durch die symmetrischen Eigenschaften provozierten Inversionseffekt, der die Wahrnehmung zwischen der Unter- und Draufsicht hin- und herkippen lässt, half die Transparenz des Flaschentrockners dabei, eine ungefähre Vorstellung davon zu erlangen, wie ein Objekt von einem vierdimensionalen Auge erfasst würde.

In Huws' »Wald« lässt sich das Alternieren der Wahrnehmung, das den Flaschentrockner mal fest im Boden verankert und ihn dann wieder gleichsam zum Schweben bringt, aufs Trefflichste trainieren. Die von Duchamp postulierte Erfassung des Gegenstands »à l'embrasse circhyperhypovue«, also einer gleichzeitigen »Rundum-Unter- und-Auf-Sicht« bleibt natürlich auch einem Spaziergänger im »Wald« der Künstlerin verwehrt.¹⁶ Doch mit der Vervielfältigung der von Duchamp im Flaschentrockner gefundenen Figuration wird erkennbar, dass es möglicherweise nicht ein einzelner Gegenstand ist, durch den eine Annäherung an diese integrale Erfahrung der Ganzheit am ehesten gelingt. Vielmehr können die Differenzen innerhalb einer Typologie hierbei helfen. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Flaschentrocknern fordert zu gesteigerter Aufmerksamkeit heraus, was den Perspektivwechsel zwar nicht immer zuverlässig provoziert, doch zumindest erleichtert.

Solchermaßen erweist sich die visuelle Wahrnehmung in Huws' »Wald« als ein metaphorischer Prozess, mit dem sich unerwartet eins ins andere wenden lässt. Dies bildet eine Analogie zur Sprache, die für die multilinguale Künstlerin zentraler Gegenstand der Arbeit und Werkzeug zugleich ist. So stellt die englische Sprache das Material bereit, mit dem Huws ihre Wortvitruinen mit wechselnden Botschaften bestückt,

14 »Chaque corps 3 dmsl. ordinaire, encrier, maison, ballon captif est la perspective portée par de nombreux corps 4 dmsls sur le milieu 3 dmsl.« Marcel Duchamp, *Duchamp du signe suivi de notes*, hg. von Michel Sanouillet und Paul Matisse, 2. Aufl., Paris 2008, S. 135. [Hervorhebung im Orig.]

15 Molderings 2004 (Anm. 13), S. 119.

16 Duchamp 2008 (Anm. 14), S. 127. Vgl. auch Molderings 2004 (Anm. 13), S. 119, von dem die Übersetzung der von Duchamp beschworenen integralen Ansicht stammt, die sich einem vierdimensionalen Auge bietet. Duchamp vergleicht diese vierdimensionale Sicht einerseits mit dem taktilen Erfassen eines kleinen Gegenstands, den man mit der Hand ganz umfassen kann, und verweist andererseits auf die Notwendigkeit, den mangelnden optischen Sinn für die vierte Dimension durch Messen, und damit einer Art Spaziergang des Auges um den Gegenstand herum, auszugleichen. Zur Veranschaulichung der hyperdimensionalen Projektionslogik nutzte Duchamp in seinen Notizen oftmals hochgestellte Ziffern: »Il n'aura pas vue d'ensemble comme l'œil³. Par analogisme, perception-promenade de l'œil³ par perspective⁴.« Duchamp 2008 (Anm. 14), S. 126.

wie in der Arbeit *Untitled, 2008 (Le ready-made...)**, die in großen Lettern verkündet: »WORDS ARE EQUALLY READY-MADES/BUT LANGUAGE IS NOT« (Abb. 4).¹⁷ Auch in ihren filmischen Arbeiten spielt die Sprache eine wichtige Rolle. Im Film *Fountain, 2009*, wird eine Reflexion über Duchamps Installation *Étant Donnés: 1° La Chute d'Eau/2° Le Gaz d'Éclairage, 1946–1966*, vom Plätschern und Rauschen römischer Brunnen begleitet, die mit statischer Kamera aufgenommen wurden (Abb. 5 und 6). Die Künstlerin bringt Duchamps letztes Werk mit neun französischen Redewendungen in Zusammenhang, die sie zunächst wörtlich ins Englische überträgt, um sodann ihre metaphorische Bedeutung zu erhellen. Die hölzerne Tür korrespondiert ihr zufolge mit dem Idiom »entrer par la grande, la ›bonne‹ porte« und bildet so eine Art Overtüre zu Duchamps Werk. Die beiden Gucklöcher, durch die wir zu Voyeuren gemacht werden, erscheinen ihr bei der Interaktion mit dem Werk als buchstäbliche Realisierung von »avoir les yeux en face des trous« und die Konfrontation mit einem pechschwarzen Zwischenraum steht ihrer Überzeugung nach für die Ratlosigkeit angesichts der sich uns nun anbietenden Szene: »être dans le noir«. Mit der Redewendung »ça ne casse pas des briques«, die Huws durch den Durchbruch in der Ziegelwand realisiert sieht, scheint das Werk auf die ausgelöste Verblüffung gleichsam zu »antworten«, um uns dann in recht drastischer Sprache direkt zu adressieren: »trou du cul«, ein universeller Ausdruck, den Huws stoisch ebenfalls übersetzt, allgemein als beleidigende Anrede unspezifischen Gehalts einordnet und sodann als Angriff des Künstlers auf diejenigen Exegeten verstanden wissen will, welche Duchamps obszöne Aktdarstellung in Anschluss an Arturo Schwarz' Inzest-Theorie unverhohlen sexuell gedeutet hätten. An dieser Stelle, die Duchamps letztes Werk gleichsam zum Leben erweckt, gelangt Huws' Identifikation mit Duchamp im Film zu einem Höhepunkt, um danach wieder in ruhigere Fahrwasser zu gleiten.¹⁸

In der doppelten Konfrontation mit der wortwörtlichen Übersetzung und dem nur sprachlich evozierten Werk bringt Huws' idiomatische Lektüre überraschende und komische Effekte hervor. Denn aus der Analyse ihrer einzelnen Elemente lässt sich die Bedeutung von Redewendungen nicht ableiten. In ihrem Readymade-Charakter

17 Vgl. hierzu Julian Heynen, »...Il ne bouge pas«, in: *Bethan Huws: Il est comme un saint dans sa niche: Il ne bouge pas*, Ausst.-Kat. Hannover, Kestnergesellschaft/Köln, DAAD, Köln 2009, S. 94–103, hier S. 98–99.

18 Die weiteren Idiome sind: »faire feu de tout bois«, »les arbres cachent la forêt«, »tomber sur un bec de gaz« und als letzte, auf die schwarz-weißen Linoleumfliesen verweisende Wendung, »noir sur blanc«. Eine Transkription von Huws' Ausführungen findet sich in *Bethan Huws: Il est comme un saint dans sa niche: Il ne bouge pas*, Ausst.-Kat. Hannover/Köln (Anm. 17), S. 71–72.



5. und 6. Bethan Huws, *Fountain*, 2009 (film stills), Film 16mm transferred onto HDCAM SR, colour, sound, 7:30 minutes

erweisen sich idiomatische Wendungen ebenso wie einfache semantische Figuren als kulturelle Speicher, deren Sprachbildlichkeit sich einer direkten Übersetzung entzieht. Dem ungeachtet entfaltet die ruhige Abfolge der Brunnenbilder und das gleichmäßige Strömen ihres Wasserstrahls einen Sog, dessen Wirkung man sich kaum entziehen kann.¹⁹ Zwar sind Huws' Idiome Fundstücke aus *Le Robert – Dictionnaire des expressions et locutions*;²⁰ doch fällt der Ermessensspielraum auf, den sich die Künstlerin als inter-

19 Zur Struktur des Films siehe Maja Naef, »Bethan Huws: Sprache, Bewegung und Film«, in: *Bethan Huws*, Ausst.-Kat. Maastricht, Bonnefanten Museum/St. Gallen Kunstverein Kunstmuseum, Köln 2006, S.127–134.

20 Vgl. »Sources for Research Notes«, in: Huws 2014 (Anm. 4), o. S.



7. Bethan Huws, *Forest*, 2008–2009, 88 bottle racks, neon piece. Installation view, Galerie Tschudi, Glarus, 2012

mediale Übersetzerin von *Étant Donnés* erlaubt, um in der Vielzahl an möglichen Redewendungen die jeweils »passende« zu finden. So wird das Reisigbündel (»le fagot«), auf den Duchamp seinen Akt gebettet und an dessen idiomatischem Bedeutungsspektrum sich Huws in den *Research Notes* über mehrere Seiten hinweg abgearbeitet hat, durch die Metonymie Holz (»bois«) ersetzt.²¹ Indem sie Redewendungen wie »sentir le fagot« oder das sexistisch anmutende »il y a bien de la différence entre une femme et un fagot« zugunsten von »faire feu de tout bois« umgeht, kann sie die verbreitete Kritik an der Obszönität der von Duchamp präsentierten Szene zurückweisen. Das Aufspüren versteckter Idiome ermöglicht die subjektive Aneignung von Duchamps künstlerischem Vermächtnis. Aufgrund ihrer unverhohlenen Konstruiertheit wird die Sequenz der Korrespondenzen zu einer *Rite de passage* ins Innerste von Huws' künstlerischem Denken.

Vom Holz, mit Hilfe dessen alle Register gezogen wurden, gelangt die Künstlerin zum bewaldeten Hintergrund des Duchamp'schen Dioramas und so zu jenem Idiom, von dem unsere Überlegungen ihren Ausgangspunkt nahmen: »Les arbres cachent la forêt« (Abb. 7). Sowohl im Deutschen »Vor lauter Bäumen den Wald nicht sehen« wie im Englischen »Not to see the wood for the trees« ist es die überbordende Fülle an Details, durch die das große Ganze aus dem Blick gerät. Mit dem Verb »cacher« wird der Sach-

21 Vgl. Huws 2014 (Anm. 4), S. 448–450 und zu »bois« S. 456–458.

verhalt im Französischen dagegen anhand des Modells der Perspektive als eine Relation zwischen Vorder- und Hintergrund verstanden. Die philosophische Frage danach, in welcher Beziehung das Allgemeine zum Besonderen steht, die auch Duchamp bei seiner künstlerischen Arbeit umgetrieben hat, wird so in konkreter Weise innerhalb einer räumlichen Konstellation gedacht. In Huws' »Wald« wird sie letztlich zu einer Frage der Perspektivierung. Obwohl wir nicht umhinkommen, für unsere Gedanken vorgefundene sprachliche Gussformen zu verwenden, können wir uns, so scheint Huws zu insistieren, gleichwohl als Subjekte innerhalb eines diskursiven Feldes positionieren. Auch in der obsessiven Aneignung der künstlerischen Verfahren Duchamps und der Vervielfachung eines seiner emblematischsten Werke in der Arbeit *Forest* finden wir wohl weniger ein Echo der Vergangenheit als vielmehr die Stimme der Künstlerin.

Materialität und Gattungsfragen

Têtes de moutons posées sur une sellette¹

Deux têtes

Soit l'épreuve sur papier d'un(e) photographe resté(e) anonyme, de petit format, datée des alentours de 1880 (fig. 1). Deux têtes sont posées côte à côte, cadrées assez large pour que l'on puisse apercevoir un peu de l'arrière-plan, un mur et une porte. La lumière vient d'un rayon à gauche, qui traverse la composition en éclairant ce que l'on voit forcément comme une décapitation sur un billot plus foncé que le reste. La tête de droite se tient légèrement en retrait sur celle de gauche. Elle a pour particularité sa langue qui sort, et l'œil qui nous atteint. La première tête semble aussi nous regarder.

Si nous devons décider du genre auquel cette œuvre appartient, il s'agirait d'une *nature morte*, même si l'expression n'est pas satisfaisante s'agissant de têtes aussi vivantes. Quant à la destination de cette image, elle demeure inconnue et l'on ne peut faire que des hypothèses. Étant donné le format restreint et le sujet, elle n'est sans doute pas destinée à être vendue comme un tableau pour finir sur les murs d'un intérieur comme c'était déjà le cas d'un certain nombre de photographies à cette époque. Côté réception, il faut attendre 1985 pour qu'elle soit montrée au public lors de l'exposition *Hommage à Ferdinand Chaigneau 1830–1906*, à Barbizon. Elle fut réexposée en 1990 au titre d'acquisition lors de l'exposition *De Manet à Matisse, 7 ans d'enrichissement au Musée d'Orsay* ; puis à nouveau présentée *Dans l'atelier* au Musée d'Orsay en 2005.

Par don de M. Bachelet aux Musées nationaux, en 1984, cette photographie appartient au fonds Chaigneau du Musée d'Orsay, où elle côtoie des portraits et des paysages de

1 Je remercie Marie Robert pour sa lecture attentive de ce texte à propos d'œuvres conservées dans son département de photographie du Musée d'Orsay ; et Thibault Boulvain pour ses conseils avisés.

la forêt de Fontainebleau. Elle s'intègre dans un ensemble de photographies animalières, de moutons surtout, ainsi que de vues d'intérieur d'une « Bergerie ». Nous savons par ailleurs que Ferdinand Chaigneau (1830–1906) était peintre des Landes, un peu connu en son temps. Il avait commencé à exposer au Salon en 1848, raté le Prix de Rome, avant d'être membre de l'école paysagiste de Barbizon, où il s'installa en 1858, à « la Bergerie ». Il semble qu'il y ait été heureux, entouré de sa famille et de ses trois enfants qui allaient devenir également artistes.

C'est dans cette atmosphère sans problème apparent qu'il peignait de nombreux moutons de la plaine de Chailly aux alentours, mais aussi de la Bergerie même, où il gardait quelques « modèles » dans un enclos. On sait aussi qu'il était tellement concentré sur son objet qu'il était surnommé le « Raphaël des moutons » et qu'il fonda la Société des artistes animaliers en 1882 avec Charles Jacque (1813–1894), peintre et graveur français également membre de l'école de Barbizon. Nous connaissons une photographie de Chaigneau avec ses moutons, vers 1880². Son sujet favori ayant trouvé son public en son temps, on retrouve ses œuvres favorites jusqu'à la Manchester Art Gallery, en Angleterre.

Malgré ces informations, le statut de cette photographie n'est pas assuré. A-t-elle fait tout simplement partie de son matériau d'artiste qui voulait « tout » savoir du mouton sans pour autant le peindre en son ensemble ? L'hypothèse est d'autant plus attirante que ce peintre demeurait dans une veine bucolique et multipliait les hommages à la nature et à la simplicité de la vie – dans ses représentations de *Troupeaux*, le berger et ses bêtes fusionnaient. Replacer cette photographie dans un ensemble plus vaste aura le mérite de l'évaluer un peu mieux. Et comme l'imagerie des moutons est immense, nous privilégierons la riche collection du Musée d'Orsay.

Collection de moutons

La plupart des moutons photographiés dans cette collection sont de Charles Augustin Lhermitte, et ils sont postérieurs à nos deux têtes de moutons. La suite est un brin ennuyeuse. Elle s'inscrit dans la tradition pastorale née dans l'Antiquité avant d'être réactivée en peinture au XVIII^e siècle sans que la Révolution n'y mette fin, au contraire : elle en fut comme le refuge alors même que l'histoire s'emballait. En peinture, cette mode bien représentée par Jean-Baptiste Huet suivait la mode hollandaise. On aimait

2 Ferdinand Chaigneau (Bordeaux, 1830–1906, Barbizon) parmi les moutons, épreuve argentique, 14,9 x 19,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, fonds Chaigneau.



1. Anonyme, *Têtes de moutons posées sur une sellette*, vers 1880, épreuve sur papier, 12,4 × 16,8 cm, Paris, Musée d'Orsay, fonds Chaigneau

l'horizon bleuté de paysages idylliques, les vieux arbres, les petits ponts, les habitations rares perdues dans la nature, la bergère et sa chèvre, sa vache ou ses moutons. On continua au XIX^e siècle d'aimer d'autant plus un art animalier bucolique où l'ordre de la nature est exalté que la vie se faisait plus urbaine. Les artistes représentaient des terrains pittoresques qui étaient de « vaines pâtures » déjà dépassées au moment où ils étaient peints. L'heure était venue du progrès agricole, et l'on parquait les animaux de façon de plus en plus rationnelle. Dans ce mouvement de modernisation, l'art servait moins à documenter le présent qu'à rêver de modes de vie traditionnels en train de disparaître, justement.

L'école de Barbizon dont Chaigneau se sentait familier excellait en paysages où vivent harmonieusement les animaux, avec Jean-François Millet, en particulier, mais aussi avec Constant Troyon ou son familier Charles Jacque. Nous retrouvons dans les collections du Musée d'Orsay les exemples de cette sensibilité qui doit au mouton de servir au mieux le culte d'une nature domestiquée. Qu'il soit généralement groupé ou non, l'animal est pris sous tous les angles et les plans, en France comme ailleurs. Assorti de son berger ou de sa bergère, de son chien ou non, il est devenu le signifiant majeur d'un bonheur équilibré dans la campagne civilisée. Avec Constant Alexandre Famin, il

devenait aussi l'animal que l'on élève dans son enclos pour le vendre et donc l'abattre³. Mais cette destination n'était pas montrée, bien au contraire. Le sujet « mouton » avait acquis trop de lettres de noblesse pour qu'on le condamne à n'être plus qu'un objet-marchandise. Pour saisir au mieux son statut à la fin du XIX^e siècle, sa dimension historique et anthropologique ne doit pas non plus nous échapper.

Humanité

Dans l'histoire longue, le mouton est l'un des premiers mammifères ruminant que l'on a domestiqué – nous en conservons les traces en Mésopotamie (entre 9 000 et 11 000 ans). Nous le retrouvons dans toutes les cultures agricoles. Il est apprécié depuis toujours pour sa laine, sa peau, son lait, sa viande, dans les contrées carnivores. À cet égard, il faut se reporter à son étymologie : en français⁴, le mot *mouton* vient de « *multo* », de l'ancien irlandais « *molt* » et du breton « *maout* » qui veut dire « mâle châtré destiné à la boucherie » (1120). Au registre de ses propriétés, l'animal a l'avantage de vivre 10 à 12 ans en moyenne et de se reproduire très facilement. Nous savons qu'il parle à ses congénères par bêlements, qu'il est exclusivement herbivore, avec un très bon odorat et une bonne audition. Il est doté d'une très bonne vision aussi, y compris périphérique (jusqu'à 320°). Depuis quelques temps, nous sommes sûrs qu'un mouton reconnaît durablement les visages humains et des autres animaux. Quant à l'organisation sociale, certains dominent le groupe, généralement les béliers à plus grandes cornes. Leur grégarité fut popularisée par la littérature : l'expression « moutons de Panurge » est utilisée en référence initiale au *Quart Livre* de Rabelais (1522), dans lequel toutes les bêtes du marchand Dendenault se jettent à l'eau une fois que l'un d'eux y a été poussé. Cette tendance au mimétisme mérite pourtant d'être précisée : ils sont grégaires seulement en cas de danger. Dépourvus de moyens de défense, ils sont objectivement les proies faciles de nombreux animaux, y compris des chiens domestiques : leur sensation du péril n'en est que plus grande. D'où le berger qui protège le troupeau autant qu'il le guide, ainsi que les chiens élevés pour le garder ; dans certaines régions, ce sont les ânes et les lamas qui peuvent remplir cette fonction. Par extension, on parle d'une personne comme d'un « mouton » quand elle est douce, crédule et facile à duper (1556) ; cette douceur s'inver-

3 Constant Alexandre Famin (Paris 1827–1888), *Moutons*, entre 1865 et 1900, épreuve sur papier albuminé, 12,3 x 19 cm, Paris, Musée d'Orsay.

4 « Mouton », dans *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 1286.

sera dans l'expression « mouton enragé » (1803). Il faut lire Pierre Aubé qui s'insurge de cette mauvaise réputation dans son *Éloge du mouton* (2001)⁵, alors même que les humains qui l'imposent sont pris régulièrement en flagrant délit de moutonnerie, en particulier dans les guerres les plus meurtrières et rationnellement peu explicables.

Alors que désormais sa dimension utilitaire est la plus visible, le mouton fut aussi et surtout un animal sacré dans certaines religions. Il est sacrifié dans plusieurs rites représentés depuis l'Antiquité romaine. Dans quelques régions et cultures, dans le symbolisme lié aux premières religions, les crânes de béliers occupaient une place centrale dans les sanctuaires. Dans la religion égyptienne antique, le bélier symbolisait des dieux, parfois en lien avec la fécondité. On offrait des moutons pour le Korban, prescrit dans la Torah (culte du sanctuaire). En Islam, le sacrifice pour l'Aïd el-Kebir rappelle la soumission d'Abraham à son Dieu. Dans la religion chrétienne, le troupeau de mouton sert de métaphore des chrétiens : le jeune mouton est associé à l'image du Christ, symbole de pureté et d'innocence, sacrifié pour « enlever le péché du monde ». Les saints sont volontiers comparés à des bergers et l'on mange l'agneau pascal à Pâques, après la crucifixion du Christ. Certaines cultures interdisent au contraire la consommation de sa viande, à Madagascar, par exemple, où l'âme des ancêtres peut se réincarner dans l'animal. Dans le bouddhisme, il est interdit de manger une viande de bête qui aurait souffert à l'abattage.

Désormais, ce sont moins les sacrifices religieux que les conditions d'élevage et d'abattage qui font régulièrement l'objet de vives critiques de la part des défenseurs d'un droit animal. En Australie, la pratique où la peau est retirée sans anesthésie fut récemment condamnée. Les conditions d'exportation et d'entassement des troupeaux sont également visées par les associations de défense des animaux. À cet égard, il faut noter que les Anglo-Saxons ménagent au *mouton* deux mots distincts : *sheep* renvoie à l'animal, *mutton* à la viande, tandis qu'en français, *mouton* veut dire à la fois l'animal vivant ou l'animal mort. S'il est représenté mort, il entre dans la catégorie bien connue en histoire de l'art de la nature morte. Notre photographie anonyme en fait partie.

5 Pierre Aubé, *Éloge du mouton*, Arles, 2001.

Nature morte

La nature morte ou la reproduction de choses inanimées tient une place importante aux débuts de la photographie, inventée (sous la forme d'héliographie dans un premier temps) vers 1826/1827, avant d'être « annoncée » par Arago en 1839, et de se diffuser vraiment à partir des années 1850, soit trente ans avant les *Têtes de moutons posées sur une sellette*. À partir de ces années, les natures mortes en photographie sont à rapprocher de la peinture du même genre. Elles ont le même intérêt d'ennoblir de simples objets usuels à l'aide cette fois des propriétés monochromes de la photographie. Comme les peintres, les photographes procédaient à la disposition des choses, à leur cadrage. Leurs objets avaient au moins l'avantage de ne pas bouger, et compte tenu des contraintes techniques – le temps de pause était très long –, mieux valait faire poser des choses que des humains ou des animaux vivants. Toutes sortes de clichés témoignent ainsi du goût des pionniers pour les objets arrangés comme ils l'étaient traditionnellement dans la nature morte en peinture : de Jacques Daguerre, qui photographie *L'atelier de l'artiste* (1837)⁶ à la *Couronne de fleurs* (1854) ou au *Trophée de chasse au renard* (1867) d'Adolphe en passant par William Henry Fox Talbot qui s'intéresse à une porte ouverte (1844)⁷. John Moyer Heathcote avec sa *Nature morte avec instruments de pêche* (1853)⁸ ou Achille Bonnuait avec ses *Vieilles choses, balais, escabeau, panier, arrosoir, dans la cour* (vers 1870)⁹ semblaient, eux, davantage encore imposer des sujets neutres.

Dans les collections du Musée d'Orsay, quelques exemples au moins ont pu jouer leur rôle dans la composition de la photographie qui nous intéresse. Eugène Cuvelier, photographe de paysages, proche de l'école de Barbizon comme Chaigneau, avait photographié ainsi quatre natures mortes connues dont un *Lièvre mort aux gousses d'ail* (1860), qui rappelle un lièvre mort de Chardin. À propos d'un album de Braun qui représentait aussi des cadavres d'animaux, présenté à l'Académie des Sciences, un critique remarquait dès 1854 dans *Le Journal des débats* que « ces charmantes victimes

6 Louis Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, 1787–1851, Bry-sur-Marne), *L'Atelier de l'artiste*, 1837, daguerréotype, Paris, Musée d'Orsay.

7 William Henry Fox Talbot (Melbury, 1800–1877, Lacock), *The Open door*, 1844, Salted paper print from a Calotype negative, 14,3 x 19,4 cm, Paris, Musée d'Orsay.

8 John Moyer Heathcote (1800–1892), *Nature morte avec instruments de pêche*, 1853, négatif papier ciré sec, 14,2 x 18,6 cm, Paris, Musée d'Orsay.

9 Achille Bonnuait (1833–1906), *Vieilles choses, balais, escabeau, panier, arrosoir, dans la cour*, vers 1870, épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre au collodion humide, 17 x 12,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

sont tellement bien saisies, leurs formes si délicatement accusées et la structure de leurs organes exprimée par des finesses tellement exquises, que l'on ne songe même pas à la couleur absente.¹⁰ » Nous étions encore loin de ce qui secoue notre sensibilité devant deux *Têtes de mouton sur la sellette* dont l'histoire ne serait pas complète sans les images de l'environnement de la bergerie.

Boucherie

Une photographie de Paul Géniaux, postérieure aux deux *Têtes de mouton sur la sellette*, montre des images aussi peu bucoliques dans ses *Sous-sols des Halles de Paris* (vers 1900)¹¹ : les têtes de moutons y sont fendues en deux d'un coup de hache. La boucherie existe depuis toujours et nous avons des représentations de scènes bouchères dès l'Antiquité alors que la loi romaine établissait les façons dont on devait élever, nourrir, abattre et préparer la viande des animaux. Nous savons aussi la fortune critique du boucher, considéré comme le premier des marchands notables au Moyen Âge, mais il faut attendre le XVII^e siècle pour voir immortalisé un *Bœuf écorché* par Rembrandt (1655)¹², en Hollande, au moment de l'essor du marché de l'art mais aussi des *memento mori*. Sa beauté artistique devenait aussi attirante que le sujet était répugnant mais tellement humain – l'artiste tint à conserver jusqu'à sa mort dans son atelier cette pièce de haute intensité. Dès cette époque sans doute, la dimension humaine de l'animal pendu n'échappait pas à tout le monde et elle ne fit que s'accroître à mesure que se développait notre souci des bêtes.

Est-ce dans son sillage qu'un photographe fit poser un beau jour deux têtes de moutons morts sur une sellette ? La question oblige à nous reposer la question du propriétaire. Nous sommes sûrs que Ferdinand Chaigneau aimait passionnément les moutons et les peignait de façon presque obsessionnelle : il avait alors au moins quelques spécimens de son animal préféré dans l'enclos de sa Bergerie. Par les très rares écrits sur lui, nous savons aussi que « s'il aimait les étudier vivants, au naturel, en route pour leur lieu de pâture, il lui arrivait d'aller chercher des têtes coupées¹³ ». Or, s'il allait les chercher,

10 *Journal des Débats*, 7 décembre 1854.

11 Paul Géniaux (Rennes, 1873–1929, Paris), *Sous-sols des Halles de Paris, les têtes de moutons sont fendues en deux d'un coup de hache*, vers 1900, aristotype, 17,9 x 12,9 cm, Paris, Musée d'Orsay.

12 Rembrandt (Leyde, 1606/1607–1669, Amsterdam), *Bœuf écorché*, 1655, huile sur toile, 94 x 69 cm, Paris, Musée du Louvre.

13 Hélène Bocard, *La photographie au Musée d'Orsay, sous la direction de Françoise Heilbrun*, Paris, 2008, p. 156.

c'est qu'il ne les trouvait pas sur place : pas de boucherie à la Bergerie donc, juste des blancs moutons appréciés pour leur joliesse et leur tempérance. Reste à savoir pourquoi ces têtes se trouvaient là et si l'artiste ne les peignait pas ainsi, pourquoi aller les chercher ? Et tout d'abord, où pouvait-il les trouver ? À la boucherie du village sans doute, ou chez un fermier du coin après l'abattage ?

Mise en scène

Nous repensons forcément aux *Sous-sols des Halles de Paris* (vers 1900) photographiés par Paul Géniaux ou à d'autres lieux dans le même genre. En tout état de cause, nous faisons assez spontanément le lien entre les deux têtes posées sur une sellette et un abattoir artisanal. Pour ce qui est de la mise en scène, qui connaît la vie à la ferme sait bien qu'elle est incongrue, sauf si un artiste y règne en maître. Or, il est probable que Ferdinand Chaigneau soit à l'origine de cette présentation : il était bien un artiste peintre et fermier à sa façon, qui faisait poser les animaux, parmi d'autres. Disons qu'il décida d'une disposition comme s'il s'apprêtait à dessiner une nature morte.

Si l'on revient à nos moutons¹⁴, nous savons seulement que cette photographie fut retrouvée dans son fonds, et si elle n'est pas signée par lui, rien ne dit qu'il ne l'a pas prise lui-même. Nous savons en revanche qu'il existe dans le même fonds Chaigneau du Musée d'Orsay d'autres photographies de têtes coupées du même genre, sans doute prises au même moment, des mêmes moutons, mais pas sur la même sellette et présentées de façon différente. Les dispositifs prouvent ainsi que l'on peut jouer avec les moutons comme avec les choses et que même dans le registre macabre, un artiste continue à disposer, à mettre en scène, à cadrer. Qu'il ait photographié lui-même ou fait photographier, Ferdinand Chaigneau a pu organiser sa mise en scène, changer les têtes de sellette pour voir l'effet qu'elles donnaient. Il a pu passer de blocs de bois à des bûches puis à des pierres sur un tabouret pour revenir finalement à des constructions en bois, sans doute des bûches, mais posées différemment, de façon plus intéressante d'ailleurs. Par cette série de photographies, nous savons que tout fut disposé en pleine nature ou dans une cour, ou sur fond de jardin, sans doute dans la photographie qui nous intéresse, à la Bergerie. Sur une deuxième photographie, les têtes sont de profil et nous concernent

14 L'expression « revenir à nos moutons » s'utilise depuis *La farce de Maître Pathelin* (1464), où le juge s'exclame : « Sus ! Revenons à nos moutons ! » pour ramener les plaideurs à leur affaire de moutons volés.

moins car le regard est absent : elles ne nous fixent pas. La troisième est prise en plan moins rapproché et les yeux semblent moins présents aussi. La quatrième, avec une tête isolée qui semble rivée à sa pierre, attire la compassion par son humanité. Comme les autres, elle semble aujourd'hui une allusion funéraire à l'heure de l'Anthropocène.

Hypothèses

Deux hypothèses peuvent être finalement avancées. Ferdinand Chaigneau avait cette photographie pour observer la bête, plus immobile que dans un champ ou même que dans son enclos. Peut-être s'en est-il inspiré pour peindre ses scènes bucoliques avec plus d'assurance. Ces têtes de moutons auraient été prises par lui ou à sa demande pour l'aider à étudier les animaux qu'il voulait avant tout représenter bien vivants dans la nature idyllique des alentours de Barbizon.

Je préfère une deuxième hypothèse : Ferdinand Chaigneau aura voulu représenter tous les états de la vie des moutons, au champ comme à la bergerie. Au champ, surtout, puisqu'il appartenait à une école de Barbizon qui aimait peindre *in situ*, le mouvement changeant et présenté comme charmant de la nature. Malgré tout, peintre de son état, il a pu prendre ou faire prendre en photographie ces deux têtes pour les peindre avant de caler. Il a buté contre un obstacle parce que l'art animalier de cette époque ne concevait pas encore (ou plus) la souffrance animale¹⁵. Il n'était pas acceptable pour un artiste, comme lui en tout cas, de montrer la souffrance des animaux, *a fortiori* par l'intermédiaire de deux *Têtes de moutons sur une sellette*, présentées comme une nature morte, surtout en photographie, ce genre encore mineur qui peinait à s'imposer comme art à part entière.

Son aîné Courbet fait partie des rares peintres qui avaient osé représenter jusqu'à la cruauté des hommes envers les bêtes. Avant lui, Goya aurait pu servir de modèle à Chaigneau : avant même l'avènement de la photographie, il avait peint la vie d'un mouton jusqu'au bout, jusqu'à sa mise en pièces¹⁶. Sa *Nature morte à la tête de mouton* appartient à une série de douze, malheureusement aujourd'hui dispersées ou perdues.

15 Je renvoie à la très riche bibliographie sur le sujet, en particulier à : Jean-Christophe Bailly, *Le parti-pris des animaux*, Paris, 2013 ; Elisabeth de Fontenay, *Le silence des bêtes. La philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Paris, 1998. Dominique Lestel, *L'animal est l'avenir de l'Homme. Munitions pour tous ceux qui veulent (toujours à défendre les animaux)*, Paris, 2010.

16 Francisco Goya (Fuendetodos, 1746–1828, Bordeaux), *Nature morte à la tête de mouton*, 1808–1812, huile sur toile, 45 x 62 cm, Paris, Musée du Louvre.

Dans son étrange peinture, il représente des morceaux de corps de mouton, sans doute d'agneau d'ailleurs, si l'on prête attention à la taille des pièces. Les côtes et une tête sont très soigneusement « disposées » et mises en scène. La peinture, très peu léchée, semble avoir été lancée par le peintre sur la toile à coup de traits de pinceaux épais et avec un jeu limité de couleurs. Sur fond sombre, il a décliné les rouges, blancs et beiges, un peu de noir, sur un tapis jauni grossièrement délimité. La fragmentation du corps animal est mise en valeur avant tout, avec la tête qui regarde de profil et l'œil du jeune mouton mort, si présent. Il est difficile de limiter cette scène à de la boucherie, tant la métaphore pathétique s'impose – comme dans *Le bœuf écorché* de Rembrandt que Goya admirait beaucoup. L'humanité qui s'en dégage n'a, au temps de l'artiste, pas échappé aux observateurs, et de moins en moins lorsque l'on en vient à notre époque sensible à la souffrance animale et aux conditions d'abattage des bêtes.

À cet égard, il faut revenir à la date de la peinture de Goya : sa *Nature morte à la tête de mouton* a sans doute été peinte vers 1808–1812, sensiblement au moment où il commençait à travailler *Les désastres de la guerre* (1810–1823). La guerre dite « d'indépendance » menée par les Espagnols, l'inspira, elle dura de 1807 à 1814, usant le pays en provoquant toutes sortes de dégâts sans précédents. Cette guerre de guérilla, où s'enlisèrent les troupes napoléoniennes, toucha de plein fouet Goya, clivé entre son goût des idées révolutionnaires françaises et le dégoût que lui inspiraient les actions violentes des armées. *Les désastres de la guerre* sont nés de ses tensions intérieures et font partie de ces œuvres dont l'influence fut énorme jusqu'à nos jours. Non publiées du temps du vivant de l'artiste, ses quatre-vingt-deux gravures sont le produit d'un homme des Lumières qui en pressentait les ombres pendant l'occupation, alors que les espoirs d'émancipation portés par la Révolution française s'abîmaient dans la violence de l'invasion. Depuis bien longtemps, Goya savait à quoi s'en tenir avec l'humanité dans sa déraison et, d'une certaine façon, il ne cessa d'épiloguer. Il savait aussi que les monstres ne viennent pas seulement de l'extérieur mais que le meilleur des hommes les contient. Dans une moindre mesure que dans ses *Désastres*, mais finalement dans le même esprit, sa *Nature morte à la tête de mouton*, qui était une déclinaison animale au moment de la guerre, inspira de nombreux artistes jusqu'à Picasso dont la *Tête de mouton écorchée* de 1939¹⁷ est à raison saisie comme une métaphore de la condition humaine au moment où l'Europe basculait à nouveau dans la guerre totale. Picasso s'inspirait ainsi très littéralement de Goya qu'il admirait en ajoutant le cri du mouton dans sa gueule grande ouverte.

17 Pablo Picasso (Malaga, 1881–1973, Mougins), *Tête de mouton écorchée*, 1939, huile sur toile, 50 x 61 cm, Paris, Musée Picasso.

Sensiblement au même moment que Goya, Théodore Géricault avait représenté comme en nature morte des membres humains, cette fois, qui devaient lui servir à peindre *Le Radeau de la Méduse* (1817–1819)¹⁸. Or, si ces formes étaient effrayantes, c'est qu'elles parlaient de l'histoire mais également des tendances cannibales des humains en cas de détresse extrême. En romantique aussi, Géricault donna une forme à l'effroi dans ces études de fragments anatomiques qui auraient été exécutées dans un amphithéâtre de dissection de l'hôpital Beaujon, voisin de son atelier.

Comme pour les *Têtes de suppliciés décapités*¹⁹, Géricault avait étudié le morbide non sans rapport avec les événements. Ainsi, les têtes coupées rappelaient-elles forcément l'invention récente de Guillotin (1789), défendue comme un outil pour « humaniser la mort », qui condamnait les anciens bourreaux au chômage ou à n'être là que pour actionner la nouvelle machine à couper les têtes. Nos deux têtes de moutons s'inscrivent désormais dans cette lignée de sensibilité. Même si elles sont prises par un(e) anonyme, elles demeurent énigmatiques par leur disposition comme si elles étaient placées là pour nous regarder. Elles renvoient non seulement à l'histoire de l'art mais aussi à tout notre imaginaire en matière d'animaux sacrifiés. Comme la *Nature morte à la tête de mouton* de Goya, cette photographie pose la question du statut des morceaux de cadavre d'animaux fraîchement tués, pris comme des « choses », alors que l'on sait désormais bien que les têtes peuvent « tomber » dans les guerres ou dans les révolutions. Or, ces deux *Têtes de mouton sur la sellette* ont sans doute été photographiées vers 1880, soit dix ans après la guerre franco-prussienne et la Commune qui, dans la foulée, avait fini aussi dans un bain de sang.

Cette photographie anonyme s'inspire-t-elle des événements aussi ? Ce qui est sûr, c'est que, regardées attentivement aujourd'hui, ces têtes nous interrogent comme celle de Goya ou de Picasso ou, plus récemment, comme celle d'une vache d'Andres Serrano qui semble nous avoir à l'œil²⁰ : toutes s'imposent désormais comme des cas de conscience.

18 Théodore Géricault (Rouen, 1791–1824, Paris), *Le Radeau de la Méduse*, 1817–1819, huile sur toile, 52 x 64 cm, Paris, Musée du Louvre.

19 Théodore Géricault, *Têtes de suppliciés*, 1818, huile sur toile, 50 x 61 cm, Musée de Stockholm.

20 Andres Serrano, *Cabeza de Vaca*, 1986, cibachrome, 40 x 30 inches, courtesy of Paula Cooper Gallery, New York.

Martin Schieder

Ein lindgrüner Damenschuh und ein güldener Darlehensschein.

Armans Portrait-robot d'Iris Clert (1960)

Ein lindgrüner Damenschuh. Eingebettet in ein Sammelsurium farbiger Stoffe, transparenter Spitzen und halterloser Nylons. Dazwischen ein Flacon von *Christian Dior*, ein vergoldeter Lippenstift und ein Nagellackfläschchen von *Juliette Marglen*. Eine, nein zwei zusammengeknüllte Zigarettenschachteln der Marke *Winston*, ein edles Feuerzeug, ein silberner Kugelschreiber sowie eine winzige Spielzeugtrommel, bei der es sich wohl um eine Streichholzschachtel handelt. Dazu mehrere Einladungskartons zu verschiedenen Ausstellungen. Je länger man in den 47 x 48 x 11 cm großen Plexiglaskasten schaut, umso mehr Objekte, Accessoires und Schnickschnack entdeckt man, die offensichtlich zu einer modebewußten und erfolgreichen Frau der 1960er-Jahre gehören, sich hier jedoch scheinbar gleichgültig weggeworfen in einem durchsichtigen Papierkorb wiederfinden (Abb. 1). Tatsächlich handelt es sich um persönliche Dinge der Pariser Galeristin Iris Clert (1917–1986), die einer der von ihr vertretenen Künstler, Arman (1928–2005), 1960 in einem auf den ersten Blick ungewöhnlichen Kunstwerk zu einem Portrait zusammengeführt hat. Schenkt man den Erinnerungen der Galeristin Glauben, so soll der Künstler die Objekte dafür sehr überlegt ausgewählt haben: »Il me dit ›écoute, tu fais un sacrifice je viens chez toi et je choisís!‹ Il est venu, il m'a pris une robe que je portais, un fume cigarette en or de chez Cartier que maman m'avait offert, des chaussures, des choses auxquelles je tenais. Il a mis ça dans une boîte transparente et ça s'est appelé *portrait robot d'Iris Clert*«.¹

Für ihre so inspirierende Hilfe und Kritik danke ich Julia Drost, Franziska Fleckenstein und Marthje Sagewitz. Um 07:47 Uhr hat mir Kerstin die Augen geöffnet.

1 *Iris time and life. Mémoires sonores d'Iris Clert. Entretien entre Pierre Restany, Ralph Rummey, Takis et Iris Clert*, Sampler mit 6 Audio-Cassetten, Cassette Nr. 4; zit. nach Servin Bergeret, *La Galerie*



1. Arman, *Portrait-robot d'Iris*. Effets personnels de Madame Iris Clert dans une boîte, 1960, 47 x 48 x 11 cm, Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris

Doch wo beziehungsweise was ist das Portrait?

Full up

Und so beginnt man damit, Armans *objets trouvés* zu ordnen, versucht, sie zu identifizieren, ihnen eine Bedeutung zuzuweisen. Man sucht nach Iris Clert. Bei manchen Dingen läßt sich nur spekulieren, worum es sich handeln könnte. Etwa der kleine Rahmen, der oberhalb des Schuhs zwischen den braunen Strümpfen und dem roten Tuch nur von seiner Rückseite auszumachen ist. Ein Handspiegel oder ein Bilderrahmen, der auf dem Schreibtisch von Iris stand – also ein Portrait im Portrait, dessen Gesicht wir nicht sehen können? Zwischen dem hellblauen Unterkleid und schwarzer Spitze schaut ein Haustürschlüssel hervor. Ein Hinweis darauf, daß Clert gerade die Mieterin ihrer neuen Galerie geworden ist? Andere Gegenstände lassen sich hingegen genauer bestimmen, ja sich eindeutig der Galeristin zuordnen. So handelt es sich bei dem Stoff mit dem stilisierten Leopardmuster offensichtlich um ebenjenes Kleid, das Clert am 29. Mai 1959 anlässlich der *Présentation de la maquette du nouvel Opéra et Théâtre de Gelsenkirchen*. W. Ruhnau, N. Kricke, J. Tinguely, L. Dioerles, R. Adams et Yves Klein trug; auf einer Photographie posiert sie im Leoparden-Look, umgeben von den ausstellenden Künstlern sowie von Brô und Raphael Soto (Abb. 2). Zudem finden sich in der Box gleich mehrere Einladungskarten zu Ausstellungen, die noch in den alten Räumen der Galerie Iris Clert in der Rue des Beaux-Arts stattgefunden haben. Da ist der braune Karton zur Vernissage des *Micro Salon d'Avril*, den Clert erstmals vom 12. April bis 8. Mai 1957 als ironische Gegenveranstaltung zum offiziellen *Salon de Mai* organisierte. Auf gerade einmal neun Quadratmetern zeigte sie »une réunion de 125 toiles de format miniscule« mit Vertretern der klassischen Avantgarden von Hans Arp bis Pablo Picasso, aber auch mit Künstlern der späteren *Nouveaux Réalistes*; für Arman war es die erste Ausstellungsbeteiligung bei Iris Clert.² Deshalb ist es kein Zufall, wenn sich auch der goldene Deckel jener Sardinenbüchse wiederfindet, mit der am 25. Oktober 1960 zur Vernissage seiner ersten Einzelausstellung *Le Plein* eingeladen wurde. Mit dieser Ausstellung katapultierte sich Arman mit einem Schlag in die Pariser Kunstszene, nach-

Iris Clert, 28, rue du Faubourg Saint-Honoré, Paris 8e (1961–1971), à travers l'éditorial iris.time UNLIMITED. Entre tradition et avant-garde, mémoire de Master 2 en histoire de l'art contemporain sous la direction de Valérie Dupont et de Bertrand Tillier, Dijon, université de Bourgogne, 2010, S. 17.

2 Anonym, »Les peintres exposent...«, in: *Combat*, 29. April 1957.



2. Unbekannter Photograph, *Présentation de la maquette du nouvel Opéra et Théâtre de Gelsenkirchen* (v.l.n.r. Jean Tinguely, Yves Klein, Iris Clert, Werner Ruhnau, René Brô und Jesús Rafael Soto in der Galerie Iris Clert, 29. Mai 1959)

dem er in Reaktion auf Yves Kleins legendäre Ausstellung *Le Vide* die Galerie *full up* mit Unrat und Schrott – alte Möbel, verbeulte Fahrräder, ausrangierte Bidets etc. – bis zur Decke vollgestapelt hatte, so daß diese quasi nicht mehr zu betreten war und sich die »immense poubelle« nur noch durch das Schaufenster betrachten ließ, ohne jedoch Einsicht ins Innere der Dinge zu ermöglichen.³ Von dieser Ausstellung *Le Plein* existiert eine Photographie, auf der sich die elegant gekleidete Clert inmitten der *tas d'ordures* inszeniert – Ausstellung und das *Portrait-robot d'Iris* treten also in einen unmittelbaren Dialog. Auf einem weiteren, roten Einladungskarton ist offensichtlich *(ne)w york* zu lesen – Clert baute bereits früh und erfolgreich ein internationales Netzwerk auf; so

3 Iris Clert, *iris.time (l'artventure)*, Paris 1978, S. 210. Zwei Tage später gaben Pierre Restany, Yves Klein, Arman sowie sechs weitere Künstler ihre *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme* ab.



3. René Brô, *Emprunt Iris Clert 100 NF* (sur un tableau original de Brô), 1960, Druck auf Silberpapier, 16 x 21 cm

organisierte sie im Juni 1960 in Kooperation mit der New Yorker Betty Parsons Galerie die Ausstellung *Ad Reinhardt: Mysticisme athée*.⁴

Und wie liefen die Geschäfte? Zwischen den Stoffen und persönlichen Gegenständen lugt ein Blanco-Formular eines Kaufvertrages hervor, auf dem die Satzfragmente »Veuillez payer [...] de l'œuvre de [...] somme de [...] stipulé sans frais« zu entziffern sind. Doch der Erfolg stellte sich keineswegs sofort ein. Vielmehr wußte Clert nicht, nachdem sie zwischen 1956 und 1961 in der Rue des Beaux-Arts im 6^e Arrondissement in der kleinsten Galerie von Paris ihre Karriere begonnen hatte, wie sie die Miete für die neue Niederlassung im teuren Faubourg Saint-Honoré aufbringen sollte. Aus der finanziellen Not heraus entwickelte sie ein ungewöhnliches Geschäftsmodell: »Un matin, en écoutant le bulletin des informations, j'entends: ›Le gouvernement belge lance un emprunt pour le Congo.‹ Ça me fait TILT dans ma tête: je lancerai l'emprunt Iris-Clert!«⁵ In der unteren linken Ecke der Box steckt neben einem Kugelschreiber ein zusam-

4 Siehe Sanda Miller, »An American in Paris: Ad Reinhardt's Letters (1960–66) to His Dealer Iris Clert«, in: *The Burlington Magazine* 145/1207, 2003, S. 716–720.

5 Clert 1978 (Anm. 3), S. 219.

mengerolltes Silberpapier, auf dem eine stilisierte Landschaft, das Gemälde *Jardin des Hespérides* ihres Künstlerfreundes René Brô, abgebildet ist. In diese ist eine Photographie von Clert so montiert, als ob sie von einem Baum güldene Äpfel schüttele. Auch wenn Armans *Portrait-robot d'Iris* also kein mimetisches Bildnis der Galeristin zeigt, findet man in ihm, gut versteckt, doch ein Abbild von ihr! Es handelt sich um einen der Darlehensscheine, den *Emprunts Iris Clert*, mit denen die Galeristin für jeweils 100 Francs beziehungsweise 100 Dollar auf außergewöhnliche, aber erfolgreiche Methode ihre Finanzierungslücke überbrückte (Abb. 3).⁶

Dem Betrachter wird nach und nach gewahr, daß Arman offensichtlich Objekte ausgewählt hat, die in besonderer Weise die Sinne ansprechen und die Box in der Imagination zu einer synästhetischen Erfahrung machen. Aufgrund der Pastellfarbigkeit werden die Dinge mit ihren hellblauen, lindgrünen, orangen und roten Akzenten zu prismatischen Eyecatchern. Die Farbfelder setzen sich gleichsam zu einem abstrakten Gemälde zusammen, wie wir es von der zeitgenössischen *École de Paris* kennen, also ebenjener Kunst, die von Clert und ihren Künstlern so vehement abgelehnt wurde. Arman selbst erklärt in seinem programmatischen Text *Réalisme des accumulations*, den er im Juli 1961 für das dritte Heft *ZERO* der gleichnamigen Künstlergruppe veröffentlichte, daß seine Arbeit stets vielmehr malerischen denn skulpturalen Vorstellungen folge, »c'est-à-dire que je désire voir mes propositions prises dans l'optique d'une surface plus que d'une réalisation en trois dimensions«. Zu den *Accumulations* hätten ihn die Collagen von Kurt Schwitters inspiriert, dem allerdings »la possibilité de la valeur plastique des objets et celle de leur conjugaison« wichtiger gewesen sei als das Material selbst. Für ihn hingegen bleibe der Gegenstand frei von einer »volonté d'agencement esthétique«. ⁷ Gleichwohl fühlt sich Umberto Eco angesichts von *Armans Portraits-robot* an die manieristischen Früchte-Portraits von Giuseppe Arcimboldo erinnert, bei denen man sich zwangsläufig frage, »s'il est végétal ou livresque, car cette conscience change notre façon d'imaginer les pensées ou les passions s'agitant de manière grotesque derrière ce visage«. In ähnlicher Weise erlebe man die Portraits von Arman als eine scheinbar abstrakte Komposition »avec un goût sensuel de la matière«. ⁸ Nur durch die Plexiglasscheibe getrennt, lassen die differenzierte Materialität und sinnliche Stofflich-

6 Auf der Rückseite hatte sie die vertraglichen Bedingungen fixiert: »Pour être remboursé dans dix-huit (18) mois ou converti en achat d'œuvres d'art à la Galerie«.

7 Arman, »Réalisme des accumulations«, in: *Zero 3*/Juli 1961, S. 208–209.

8 Umberto Eco, »Sur Arman«, in: *Arman*, hg. von Françoise Bonnefoy und Sarah Clément, Ausst.-Kat. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 1998, S. 11–17, hier S. 16.

keit zwischen Spitze und Glas, zwischen Metall und Kunststoff Clerts Persönlichkeit beinahe haptisch greifen. Die Zigaretten und das Parfum betonen nicht nur ihre kleinen Angewohnheiten, sondern lassen uns ihre Aura auch durch die Nase erfahren. Wir glauben, das leise Rascheln der feinen Stoffe zu hören, das Klappern der Schuhabsätze, das zischende Geräusch der sich entzündenden Streichhölzer beziehungsweise das Schnappen des Feuerzeuges. Ein Kunstwerk für die Sinne!

Jeu des Photos-robot

Doch warum nennt Arman sein Werk *portrait-robot*, also Phantombild? Seit dem späten 19. Jahrhundert stellt die Photographie ein elementares Instrument der Verbrechensverfolgung dar. So entwickelte der französische Kriminalist und Anthropologe Alphonse Bertillon 1893 in seiner bahnbrechenden Schrift *Identification anthropométrique, instructions signalétiques* ein taxonomisches System der *photographie signalétique*, bei dem genormte Portraitaufnahmen *en profil* und *en face* sowie die Beschreibung unveränderlicher Körpermerkmale ein *portrait parlé* generierten, mit dem sich eine gesuchte Person wiedererkennen lasse:

Nous affirmons et nous croyons avoir démontré que le portrait photographique deviendrait un instrument de *recherche* et de *reconnaissance* bien autrement efficace si les agents étaient plus familiarisés avec la façon de s'en servir, de *l'analyser*, de le *décrire*, de *l'apprendre par cœur*, d'en tirer en un mot tout ce qu'il est possible d'en tirer.⁹

Doch mit der Einführung der Photographie in die Kriminalistik wurde deren Zuverlässigkeit sogleich wieder in Frage gestellt, da, so mußte auch Bertillon konstatieren, trotz einer »ressemblance physiologique« eine »non-identité« existieren.¹⁰ Hier offenbart sich, so Hans Belting in seinem Buch *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, ein grundsätzlicher Konflikt zwischen Medium und Motiv: »Gerade deshalb aber erwies sich die tatsächliche oder scheinbare Ähnlichkeit jetzt nicht mehr als ein Problem der Bilder: Das Problem begann bereits im Gesicht. Bilder konnten nicht zuverlässiger sein, als es die Gesichter waren, wenn sie sich so schwer einer bestimmten Person zuordnen

9 Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique, instructions signalétiques*, Paris 1893, S. IV–V.

10 Bertillon 1893 (Anm. 9), planche 60a.

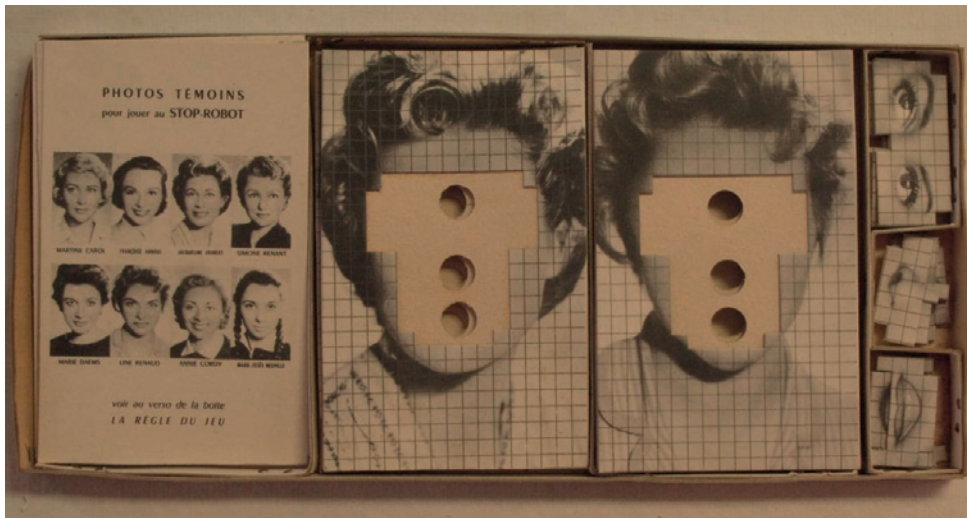
ließen«.¹¹ Parallel zu den Techniken der Identitätserkennung entwickelte sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts die Technik der Phantombildzeichnung, bei der ausgebildete Zeichner das im Gedächtnis eines Zeugen oder Opfers von einer gesuchten Person haftegebliebene Bild über den Weg der optischen Anschauung und verbalen Reproduktion in ein Phantombild umsetzten. In den 1950/60er-Jahren erlebte dieses Verfahren einschneidende Erweiterungen und Verfeinerungen. 1953 meldete der französische Erfinder Roger Dambron das *Jeu des Photos-robot* zum Patent an (Abb. 4), wofür er Photographien von Gesichtern, die alle unter denselben Parametern aufgenommen worden waren, in acht verschiedene Elemente – Nase, Mund, Augen usw. – zerschnitten hatte. Aus diesen ließen sich nun neue Gesichter in den unterschiedlichsten Kombinationen erstellen.¹² Schon bald wurde die Polizei auf das Spiel aufmerksam und erkannte in ihm das Potential für die eigene kriminalistische Arbeit. Ließen sich damit die Phantombilder eines unbekanntes Gesuchten doch nicht mehr nur von einem Zeichner nach der Erinnerung eines Zeugens, also auf der Grundlage stark subjektiv gebundener Wahrnehmungs- und Gedächtnisprozesse generieren, sondern mittels Schablonten-technik (sogenanntes *Identikit*) systematisieren. Indem die multiplen Vorlagen charakteristischer Fragmente eines menschlichen Gesichtes kombiniert werden konnten, ließ sich ein unbekanntes Gesicht präziser rekonstruieren, da das »Wiedererkennen [...] leichter [fällt] als das Erinnern und Beschreiben«.¹³ Von nun an ersetzte die französische Polizei den Begriff »photo-robot« durch den des »portrait-robot«.¹⁴ Gleichzeitig machte die Entwicklung von Phantombildern weitere Fortschritte, zumal die forensische Psychologie sich die Technik des Identikit zu eigen machte und Modelle eines psychologischen Phantombildes entwickelte: »having seen this device, and having been

11 Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013, S. 239.

12 Hatte Dambron zunächst Menschen aus seiner Region Etaples-sur-mer als Modell gewählt, wurden diese im Zuge der Kommerzialisierung des Spiels durch Persönlichkeiten der Epoche wie Lyne Renaud, Gilbert Bécaud und Georges de Caunes ersetzt.

13 Lothar Storm, »Zwischen Abbild und Fiktion! Das Phantombild«, in: *Deutsches Polizeiblatt. Fachzeitschrift für die Aus- und Fortbildung in Bund und Länder* 4, 2008, S. 20–22, hier S. 21.

14 Nach ersten Fehlversuchen konnte am 7. Januar 1956 im Zuge der sogenannten *Affaire Janet Marshall* erstmals mittels eines Phantombildes, mit dem in den Medien nach dem Mörder einer englischen Touristin gefahndet worden war, ein »Landstreicher« als Verdächtiger überführt werden. Siehe URL: <http://andre.sehet.pagesperso-orange.fr/dedetextes/janetmarshall.htm> [letzter Zugriff: 08.06.2018]. Zur Geschichte des Phantombildes siehe u. a. Graham M. Davies und Tim Valentine, »Facial Composites: Forensic Utility and Psychological Research«, in: *Handbook of Eyewitness Psychology*, hg. von Rod C.L. Lindsay (et al.), Abingdon 2006, S. 59–83; URL: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315805535.ch3> [letzter Zugriff: 08.06.2018].



4. Roger Dambron, *Jeu des Photos-robot*, Paris 1953

subjects in a demonstration, we consider this to be a marked improvement [over verbal descriptions] but also a ›psychological Pandora's box‹. [...] we can say that the problem of identification would repay psychological enquiry«.¹⁵

Funktioniert also Arman's Box sowohl in der Entstehung als auch in der Anschauung wie ein Phantombild? Ist also nicht die Galeristin selbst das eigentliche Bildsujet, sondern die Suche nach ihren Identitäten? Eine Suche, an der sich der Betrachter mit seinem Wissen, seinen Erinnerungen und Assoziationen aktiv beteiligen soll? Wie ein Forensiker oder Profiler analysiert er das vorgefundene Material, um in dem Sammel-surium Hinweise zu entdecken, die ihm dabei helfen könnten, Informationen über die ›Gesuchte‹ zu gewinnen, sich ein *Bild(nis)* von der Galeristin zu machen. Mit Erfolg: »Quand on l'a accroché, les gens disaient, ›Oh! Mais c'est toi! Je te reconnais!‹, et pourtant, il y avait un bout de robe, de soutien-gorge, des bas...«.¹⁶ Doch auf welcher Grundlage identifizieren wir Iris Clert, wenn wir doch gar nicht – wie auf einem Phantombild – ihr Gesicht sehen? Es sind die Objekte, die uns als identitätsbildende Accessoires auf bestimmte Ereignisse, die unterschiedlichen Rollen sowie auf den sozialen, geschlechterspezifischen und modischen Habitus der Galeristin verweisen. Arman selbst betont, wie unabdingbar es für seine *Portraits-robot* sei, daß er die Modelle persönlich gut kenne

15 Kevin Connolly und Peter McKellar, »Forensic psychology«, in: *Bulletin of the British Psychological Society* 16, 1963, S. 16–24, hier S. 22–23.

16 Bergeret 2010 (Anm. 1), S. 17.

und er die Gegenstände aussuche. Deshalb habe er es auch abgelehnt, als ihm eine Amerikanerin vorgeschlagen habe, die das *Portrait-robot d'Iris* gesehen habe, ihm »zwei Kisten voll mit ihren Sachen« zu schicken, damit er auch ein Portrait von ihr anfertige. »Ce doit être ma vision, car c'est quand même le portrait de l'artiste«. Er könne nur ein Portrait anfertigen, »qu'avec une vraie intimité, une connaissance de la personne«.¹⁷

Auf diese Weise übernimmt der Künstler quasi für den Betrachter die Autopsie, die Augenzeugenschaft. Auch wenn er sie noch nie zuvor gesehen hat, erschließt sich dem Betrachter durch die subjektive Auswahl Armans sowohl die extravagante Präsenz als auch der berufliche Erfolg der Galeristin in der hart umkämpften Pariser Kunstszene. Vor uns offenbart sich ein gleichermaßen repräsentatives wie persönliches, ja intimes Portrait, das wie ein Boudoir Einblick in die weibliche Sphäre einer Frau gewährt. »Arman nous dévoile sous verre les preuves matérielles d'une intimité complice (le perfide!)«, vermutet Pierre Restany, als er Armans Box zum ersten Mal gegenübersteht.¹⁸ Doch er sieht kein Gesicht, kein mimetisches Abbild von Iris Clert. Denn die menschliche Individualität lässt sich nur bedingt durch *eine* möglichst realistische Wiedergabe von Gesicht und Körper erfassen. Schon Diderot hebt anlässlich seines Portraits von Michel Van Loo auf die Diskrepanz zwischen Eigen- und Fremdwahrnehmung ab, unterliege er doch jeden Tag den unterschiedlichsten Gefühlszuständen, die ein Maler nie simultan und totaliter erfassen könne: »Mes enfants, je vous préviens que ce n'est pas moi. J'avais en une journée cent physionomies diverses, selon la chose dont j'étais affecté. J'étais serein, triste, rêveur, tendre, violent, passionné, enthousiaste. Mais je ne fus jamais tel que vous me voyez là«.¹⁹ Dennoch formt sich ein *image* von Iris Clert, da die Gegenstände der Wirklichkeit, die Spuren, die sie in ihrem Leben hinterlassen hat, gleichsam als *pars pro toto* fungieren. Schon früh hat Restany daher den soziologischen Ansatz von Armans Arbeiten hervorgehoben:

Ces entassements de déchets ›tout-venant‹ dans des urnes de verre ou de Plexiglas [...] témoignent de la richesse expressive la plus immédiate de la réalité sociologique [...]. Ces résidus de la consommation et de l'usage ont été produits

17 Arman/Daniel Abadie, »L'archéologie du futur«, in: Ausst.-Kat. Paris 1998 (Anm. 8), S. 37–63, hier 56–57.

18 P.[ierre] R.[estany], »Iris Clert à la puissance 41«, in: *Cimaise*, VIII-54/ Juli-August 1961, S. 90.

19 Denis Diderot, »Salon de 1767«, in: ders., *Œuvres*, Bd. IV (Esthétique – Théâtre), hg. von Laurent Versini, Paris 1996, S. 532.

par les hommes et utilisés par eux. L'humain les a irrémédiablement marqués de sa trace. C'est sur ces considérations sociologiques que se fondent leur signification intrinsèque et leur pouvoir évocateur.²⁰

Die *objets trouvés* bezeugen die Authentizität des Werkes, bei der Inneres und Äußeres gleichsam dialektisch miteinander vertauscht werden. Indem es auf *ressemblance* verzichtet, um statt dessen *objets trouvés* zu verwenden, wirkt das Bildnis nicht mehr ikonisch, sondern realisiert sich indexikalisch: »Es versammelt jene Spuren, die der Dargestellte in der Dingwelt hinterließ, als er mit diesen Dingen umging. Wie immer bei indexikalischen Zeichen schlagen Abwesenheit und Anwesenheit ineinander um«, so Michael Lüthy.²¹ Die beruflichen Gegenstände und die *effets personnels* rufen Erinnerungen hervor, verdichten sich zu einem *Bild(nis)* der Person, das viel über deren Tätigkeit, gesellschaftlichen Status, aber auch über deren Geschmack, Vorlieben und Neigungen verrät. Allerdings sind es nicht nur die Gegenstände an sich, die uns ansprechen, sondern auch ihr spezifisches Display; Restany spricht von der »autonomie expressive« des Objektes.²² So wie das Schaufenster den Blick freigibt auf die Etalage einer Kunsthandlung (es sein denn, sie ist wie im Falle von Armans *Le Plein* vollgestellt mit Müll und Unrat), legen die persönlichen Gegenstände, Accessoires und Statusgegenstände in Armans Box wie Ausstellungsstücke den Geschmack und die Persönlichkeitsbeziehungweise Tätigkeit von Clert offen. Zur Schau gestellt in einer Galerie, einem *espace autre*.

Als Gegenstände banalen Alltagsgebrauchs, jedoch vollgeladen mit Geschichten und Emotionen, generieren sie einen Strom freier Assoziationen und flüchtiger Impulse, wobei »the subjectivity of the portrait's sitter either fully suspended or manifestly constituted in nothing but multifarious constellations«. Im Gegensatz zu Duchamps *Readymades* beruhe Armans Zerstörung des traditionellen Subjektivitätskonzeptes, so Benjamin Buchloh weiter, auf der Erkenntnis, »to accept as irreversible fact that the constitution of collective subjectivity now springs from the mere identification with

20 Pierre Restany, »Arman«, in: Henry Martin, *Arman*, Paris 1973, S.7. Siehe Renaud Bouchet, »Poubelles et Accumulations. Le Nouveau Réalisme de Pierre Restany à l'épreuve de l'œuvre d'Arman«, in: *Cahiers du Musée national d'art moderne* 96, 2006, S. 71–87.

21 Michael Lüthy, »Porträts wovon? Zum Wandel einer Kunstgattung in der Moderne«, in: *Gesichtsaufösungen*, hg. von Mona Körte und Judith Elisabeth Weiss, Interjekte 4.2013, S. 46–54, hier S. 53; URL: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/year/2016/docId/41441>; [letzter Zugriff: 08.06.2018].

22 Pierre Restany, *Le Nouveau Réalisme*, Paris 1978, S. 45.

sign exchange value«. ²³ Auf diese Weise entwickelt sich in unserer Vorstellung das *Bild* einer eleganten, ja, extravaganten Frau der 1960er-Jahre in einer männlich dominierten Businesswelt. Es ist das *Bild* einer geschäftstüchtigen und international vernetzten Galeristin, die spektakuläre Ausstellungen organisiert und die Neo-Avantgarde um sich herum versammelt.

Aber auch, wenn es sich um ein Portrait ohne Antlitz handelt, hat es allerdings seine intentionale Referentialität aufgegeben. Vielmehr verzichtet es bewußt darauf, die spezifischen Merkmale der abwesend Anwesenden zu erfassen, um statt dessen durch seine »unverwechselbare Individualität als Kunstwerk die nicht oder nicht mehr sichtbare menschliche Individualität gleichsam neu zu erschaffen«. ²⁴ Und so betrachten wir die Objekte nach einer Weile auch nicht mehr als Alltags- beziehungsweise Statusgegenstände, sondern sie erscheinen uns aufgrund ihrer transzendierenden Präsentation als Reliquien, die wie in einem Schrein für uns ausgelegt sind. Indem sie die »wirkliche Existenz dessen, der darin seine Spur hinterließ, bezeugen«, dokumentieren sie in ihrer fetischhaften Anwesenheit die Existenz der Abwesenden. ²⁵

Gleichwohl muß der Betrachter am Ende seiner Suche nach Iris Clert zu der Erkenntnis kommen, daß es ein klares, ein endgültiges Bildnis der Gesuchten nicht geben kann, wie auch Roger Boutitie nach seinem Rundgang durch die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* poetisch feststellte:

Voici, devant nous, les différentes images et les différents symboles que les hommes imaginent dans leurs rêves et leurs folies à une femme. [...] c'est essentiellement, la réunion des diverses réactions que chacun éprouve devant une femme étrange aux multiples et, parfois, contradictoires accents. [...] Car pour être »parfait« – dans le sens de *complet* –, il faut savoir ne rien rejeter des éléments de la vie et les accepter dans leurs expressions multiples où nos doigts ont touché et vibré et où notre propre corps a vécu. Voici, maintenant, des objets hétéroclites, ceux de chaque jour,

23 Benjamin H. D. Buchloh, »Plenty of Nothing: from Yves Klein's *Le Vide* to Arman's *Le Plein*«, in: *Premises: Invested Spaces in Visual Arts, Architecture and Design from France 1958–98*, Ausst.-Kat. New York, The Guggenheim Museum, New York 1998, S. 86–100, hier S. 96.

24 Petra Gördüren, »Gesichter, gesichtslos. Theorie und Geschichte des Porträts jenseits der Mimesis«, in: *Porträt ohne Antlitz. Abstrakte Strategien in der Bildniskunst*, hg. von Dirk Luckow und Petra Gördüren, Ausst.-Kat. Kiel, Kunsthalle zu Kiel, Hamburg 2002, S. 8–19, hier S. 18. Siehe dies., »Indizien eines gelebten Lebens. Die »portraits-robot« von Arman fahnden nach dem Individuum«, ebd. S. 84–85.

25 Lüthy 2013 (Anm. 21), S. 54.

de chaque instant, ceux de la vie domestique, ceux qui ont été utilisés et délaissés après usage. Or, avant de mourir totalement, il est bon de les voir témoigner encore, comme une rose fanée avant son sépulcre, des lumières et des parfums qu'elle a su autrefois donner.²⁶

Inwieweit deckt sich das Bild, das der Betrachter von Armans Werk entwirft, also überhaupt mit der Wirklichkeit? Aus zahlreichen Quellen, Aussagen von Zeitzeugen, Interviews, ihrer 1975 erschienenen Autobiographie *Iris-Time. L'Artventure* sowie Photographien und Filmdokumenten wissen wir, daß Clert eine schillernde Persönlichkeit der Pariser Kunstszene war, die sich für eine neo-avantgardistische Kunst engagierte, mit deren spektakulärer, gesucht skandalöser Präsentation sie die Pariser Bourgeoisie zu provozieren verstand.²⁷ Sie genoß den Auftritt, stilisierte sich als Modeikone, suchte das Rampenlicht. Ungeachtet dieser (Selbst)Inszenierung, agierte sie als eine professionelle Geschäftsfrau, die mit ungewöhnlichen, aber sehr erfolgreichen PR-Maßnahmen ihre Künstler promotete und die etablierte Pariser Kunstszene aufmischte. Gleichermäßen ironisch wie selbstüberzeugt, ließ sie ihre neue Visitenkarte mit dem Zusatz »The most advanced Art Gallery in the World« drucken. Die individuelle graphische Gestaltung jeder Ausstellungsankündigung, die systematische Pressearbeit oder die Herausgabe der eigenen Zeitschrift *Iris-Time* sind nur wenige Beispiele ihrer medialen und öffentlichkeitswirksamen Geschäftsstrategie. Nach Arman führte sie »die moderne Technik der Kunstpräsentation in ein Unternehmen ein, das eher dem Verkauf von Antiquitäten ähnelte. Darin war sie eine Pionierin.«²⁸

Vor dem Hintergrund, daß Armans *accumulation* von Iris Clert sich also auch als ein Kommentar zum Kunstbetrieb lesen läßt, ist man versucht, es mit der Konsum- und Kapitalismuskritik in Zusammenhang zu stellen, die nur wenige Jahre später Guy Debord

26 Roger Boutitie, »L'Exposition Iris Clert ou les symboles de la Femme«, in: *Le journal de Parlement*, 16. Juni 1961.

27 Siehe *Iris Clert. Microspective*, Ausst.-Kat. Straßburg, Musée d'art Moderne de Strasbourg, Straßburg 2003; Clément Dirié, »La galerie Iris Clert, 1956–1961: se lancer et s'affirmer dans le monde de l'art«, in: *Histoire de l'art*, 2006, S. 145–154; Julie Verlaine, *Les galerie d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944–1970*, Paris 2012, S. 452–456; Servin Bergeret, »Iris Clert et la mise en œuvre de soi. »Fictionalisation«, mythification et mystification«, in: *Pour de faux? Histoire et fiction dans l'art contemporain*, Paris 2012, S. 145–156 (*Sociétés et Représentations*, Nr. 33); ders., »Iris Clert (1918–1986). Une galeriste singulière«, in: *Territoires contemporains*, 20. September 2017; URL: http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/TC_VARIA/positions_theses/bergeret_septembre2017.html [letzter Zugriff: 08.06.2018].

28 Sidra Stich, *Yves Klein*, Ausst.-Kat., Köln, Museum Ludwig, u. a., Stuttgart 1994, S. 89.

in seiner Schrift *La Société du spectacle* formuliert. »Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation«, lautet die erste seiner 221 Thesen. Vehement geißelt der französische Philosoph in seiner Theorie des Spektakels den Warenfetischismus und Konsumismus der westlichen Industriegesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg, die dem »fétichisme de la marchandise«, dem Starkult sowie der Gier nach dem (ver)öffentlich(t)en Spektakel fröne – »Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images«. ²⁹

Les 41

Eines dieser Events, von dem ganz Paris sprach, war die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie*, in der Arman erstmals sein *Portrait-robot d'Iris* der Öffentlichkeit präsentierte. Damit erwies er nicht nur der Galeristin eine Hommage, sondern inszenierte im selben Maße sich selbst. Denn mit seinem Werk reihte sich Arman in die historische Bildtradition des Galeristenportraits ein. Gleichsam wie Picasso in seinem berühmten Bildnis von Ambroise Vollard aus dem Jahr 1910 die konventionellen Vorstellungen von der *ressemblance* mittels einer kubistischen Bildsprache zersplitterte, um an die Stelle der subjektiven Ansicht von einem Blickwinkel aus die simultane Darstellung mehrerer Ansichten des Portraitierten treten zu lassen, brach fünfzig Jahre später Arman mit einem ikonischen Portraitverständnis. Ähnlich Picasso, der in sein aufgelöstes Bildgefüge Hinweiszeichen einfügte, arbeitete auch Arman indexikalisch – auf diese Weise eröffnen beide Künstler dem Betrachter die Option, die dargestellte Person zu erkennen. Und so wie Picasso mit seinen avantgardistischen Stilmitteln ein Bildnis eben des Kunsthändlers malte, der seine kubistische Kunst verkaufen sollte, komponierte Arman im Auftrag seiner Galeristin, die die Kunst der *Nouveaux Réalistes* vertrat, ein Portrait von ihr mit seinen *objets trouvés*.

Das enge Verhältnis zwischen Galeristin und Künstler wird noch deutlicher, wenn man darum weiß, daß das *Portrait-robot d'Iris* zu den Exponaten der spektakulären Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* gehörte, mit der Clert am 15. Mai 1961 ihre neuen Galerieräume in der 28, rue du Faubourg Saint-Honoré eröffnete. Rive droite, mitten im noblen 8^e Arrondissement plazierte sie sich mit ihrem

29 Guy Debord, *La Société du Spectacle* [1967], 3. Aufl., Paris 1992, passim.



5. Blick in die Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie*, Paris, Galerie Iris Clert, 15. Mai 1961. Fonds Galerie Iris Clert, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky

neo-avantgardistischen Programm, wo man ein wenig irritiert, ja entsetzt auf das Unbekannte in der Kunst reagierte. »Tandis que le Faubourg Saint-Honoré faisait son petit effort publicitaire annuel en décorant ses vitrines de mises en scènes attractives mi-parti surréalistes, mi-parti dix-huitième siècle, car noblesse oblige autant que snobisme, cette parade fut éclipsée, le temps d'un vernissage nocturne par l'inauguration de la nouvelle galerie d'Iris Clert qui annexait le Faubourg à la rue des Beaux-Arts«, amüsierte sich die belgische Zeitschrift *Les Beaux-Arts*.³⁰

Die Galeristin hatte nicht nur Arman, sondern gleich 41 Künstler aufgefordert, für die Eröffnungsausstellung ein Bildnis von ihr anzufertigen beziehungsweise zur Verfügung zu stellen. Eine bemerkenswerte Selbstinszenierung, die sich nahtlos in ihr spektakuläres Ausstellungsprogramm von Yves Kleins *Propositions monochromes* bis zu den *Méta-Matics* von Jean Tinguely einfügte. Auf einer Verkaufsliste, von der gleich noch die Rede sein wird, lassen sich alle Künstler von Karel Appel bis Hans Zandvoort und ihre Exponate in der Ausstellung identifizieren – *Iris in a mirror* von Baj, Man Rays Photogramm *Profil d'Iris*, von Takis die elektromagnetische Skulptur *Iris solaire* oder auch die amorphe Frauengestalt in einem grauen Türkisgrün von Leon Golub, die wie ein pompejanisches Wandgemälde die ganze Sinnlichkeit von Clert auszustrahlen

30 Anonym, »À la parisienne«, in: *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 9. Juni 1961.

scheint. Es können an dieser Stelle nicht die Geschichte und die gesamte Exponatenliste der Ausstellung rekonstruiert werden, dennoch scheint fast alle Werke die Leitidee zu vereinen, daß sie Portraits ohne Antlitz sind. Lucio Fontana etwa steuerte ein *Iris Nu Spatial* bei, das die Kontur einer weiblichen Büste auf goldenem Grund nachzeichnet, wobei fünf Glassteine eine Kette beschreiben. Im Sinne seines *Concetto spaziale* geht durch das nur angedeutete Gesicht ein präzise gesetzter Schnitt längs durch die Leinwand, der gleichermaßen verstörend wie erotisch die Bildoberfläche aufschlitzt. Zu den Exponaten zählte auch das Bild *Iris Mystique* von Ad Reinhardt – ein schlankes Hochformat im tiefsten Schwarz und ohne jeglichen erkennbaren Pinselduktus, das bereits 1957 entstanden war. Im Sinne des Künstlers »keine Darstellungen, kein Reduzieren der Wirklichkeit, [...] kein Abstrahieren von Irgendetwas« – aber dennoch ein Portrait.³¹ Und da war das melancholische *Totem double face, dit Portrait d'Iris Clert*, eine 187x58x2,5 cm freistehende bemalte Holzskulptur von Gaston Chaissac. Nachdem ihm Clert Photographien von sich geschickt hatte, entstand dieses doppelseitige Totem, einzigartig innerhalb Chaissacs Œuvre, das mit bunten Farben in schwarzer Kontur die zwei verschiedenen ›Seiten‹ der Händlerin offenlegt. Während die *côté face* das Gesicht von Clert »déguisée et masquée« zeigt,³² wie der Maler der Galeristin selbst schreibt, überführt die *côté pile* die an Napoleon erinnernde Statur in eine weibliche Silhouette; auf einem Photo der Ausstellung ist zu erkennen, daß Chaissacs Totem jedoch nur einseitig sichtbar in eine Ecke der Galerie installiert wurde (Abb. 5).³³ Die zweifellos bekannteste Arbeit stammt von Robert Rauschenberg, den Clert ebenfalls eingeladen hatte, ein Bildnis von ihr zur Verfügung zu stellen. Doch einen Tag vor der Vernissage schickte der amerikanische Pop-Künstler lediglich ein Telegramm aus Stockholm mit der kryptischen Nachricht »This is a portrait of Iris Clert if I say so Robert Rauschenberg«. Die Nachricht wäre beinahe im Papierkorb gelandet, doch die Galeristin hing es einfach neben die anderen Bildnisse von ihr. Ganz anders, doch ähnlich radikal wie Armans *Portrait-robot* stellte Rauschenberg mit seinem konzeptionellen Kunstverständnis die ikonische Vorstellung von einem Portrait, also den klassischen Repräsentationstopos, in Frage und zwar am »Kreuzungspunkt [...] sowohl der Offen-

31 Zit. nach *Das Gedächtnis der Malerei. Ein Lesebuch zur Malerei im 20. Jahrhundert*, hg. von Sibylle Omlin und Beat Wismer, Köln 2000, S. 281.

32 Brief von Gaston Chaissac an Iris Clert, März 1961; zit. nach *Gaston Chaissac*, hg. von Daniel Abadie, Ausst.-Kat. Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris 2000, S. 352.

33 Siehe Fonds Galerie Iris Clert, Galcier 56, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky Réserve.

heit, was ein Porträt sein kann, als auch der Offenheit, was ein Kunstwerk sein kann«. ³⁴ Die 41 Portraits offenbaren in ihrer Totalität somit die Unvollständigkeit eines jeden einzelnen Portraits – die Identität und Entität eines Menschen lassen sich nicht in einem Bildnis erfassen. Zugleich belegen die Bildnisse das vertraute Verhältnis der Künstler zu ihrer Galeristin und dienten ihr dazu, sich in der Pariser Kunstszene als Kunsthändlerin mit einem großen und vor allem innovativen Künstlerstamm zu präsentieren.

»C'est tout ou rien!«

Ihre Strategie sollte aufgehen. Die Vernissage war ein »succès sensationnel«; auf Photographien läßt sich erahnen, wie groß der Andrang in der Galerie, vor die eine Verkehrsampel aufgestellt worden war, die »Attendez Pietons« blinkte, gewesen sein muß (Abb. 6). ³⁵ Man staunte über die »hommage du Paris cosmopolite à l'un des membres de la confrérie«. ³⁶ Selbst das französische Fernsehen berichtete. ³⁷ Photographien, die während der Vernissagen geschossen wurden, lassen eine Vorstellung des spektakulären Display der Eröffnungsausstellung erahnen. Auf einer Aufnahme inspiziert eine bürgerlich ge/verkleidete Besucherin mit einem Monokel Armans Kunstwerk; interessanterweise ist darauf zu erkennen, daß das *Portrait-robot d'Iris* zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht abgeschlossen war beziehungsweise der Künstler nach Ausstellungsende noch weitere Objekte hinzugefügt hat (Abb. 7). ³⁸

Doch die Ausstellung war nicht nur ein medialer, sondern auch ein kommerzieller Erfolg, denn alle Kunstwerke wurden veräußert. Alle! Offensichtlich nur wenige Tage nach der Vernissage wurden auf Vermittlung von Agnes Widlung, der Inhaberin der Stockholmer Galleri Samlaren, die Exponate »en bloc« an den schwedischen Unternehmer Theodor »Teto« Ahrenberg, »à un seul mécène qui projette d'installer une salle Iris Clert dans un musée de son pays«, verkauft. ³⁹ Die Preisliste für »M^r T. Ahren-

34 Lüthy 2013 (Anm. 21), S. 47; siehe auch Amanda Gluibizzi, »Portrait of the artist(s) as a portrait of Iris Clert«, in: *Word & image* 30/4, 2014, S. 455–463.

35 Anonym, »À la parisienne«, in: *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 9. Juni 1961.

36 P.[ierre] R.[estany], »Iris Clert à la puissance 41«, in: *Cimaise*, VIII-54/Juli-August 1961, S. 90.

37 Der Dokumentationsfilm *Iris.time* von Frédéric Compain (2003, 52 min.) beinhaltet einen Filmausschnitt der Vernissage von *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* (31:10'–31:38').

38 Siehe Fonds Galerie Iris Clert, Galcier 56, Paris, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky Réserve.

39 Anonym, »À la parisienne«, in: *Les Beaux-Arts* (Brüssel), 9. Juni 1961.



6. Vernissage der Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie*, Paris, Galerie Iris Clert, 15. Mai 1961. Fonds Galerie Iris Clert, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky

berg Stockholm [sic]« ist mit insgesamt 45(!) Portraits in zweifacher Form überliefert: Während die »Arman box Iris portrait-robot« in der handschriftlichen Fassung noch mit 1.000 Francs taxiert wird, ist sie in der getippten Preisliste handschriftlich auf 2.000 Francs korrigiert. Angeblich während des Besuches in einer Striptease-Bar in Pigalle wurde der Deal nach langen Verhandlungen zwischen der Galeristin und dem Sammler abgeschlossen. Ihr Wunsch, wenigstens eines der Portraits behalten zu dürfen, wies Ahrenberg kategorisch zurück: »C'est TOUT ou rien!« La nouvelle court comme une flèche, dans le ›milieu‹ on ne parlait plus que de cela. [...] ›Elle a réussi à vendre tous ses portraits. Elle a mis des points rouges partout«.⁴⁰ Der Unternehmer wollte zu diesem Zeitpunkt seine umfangreiche Privatsammlung in einem Ausstellungspavillon, das »Palais Ahrenberg«, aufgehen lassen, das Le Corbusier für ihn in unmittelbarer der Nähe des Stockholmer Stadshuset entwerfen sollte. Doch als die schwedische Steuerbehörde Ahrenberg mit einer Anklage der Steuerhinterziehung belangte, wurde dessen

40 Clert 1978 (Anm. 3), S. 248.



7. Besucherin auf der Vernissage der Ausstellung *Les 41 présentent Iris Clert dans sa nouvelle galerie* vor Armans *Portrait-robot d'Iris*, Paris, Galerie Iris Clert, 15. Mai 1961. Fonds Galerie Iris Clert, Centre Georges Pompidou, Bibliothèque Kandinsky

Sammlung auf einer Zwangsversteigerung in alle Richtungen zerstreut.⁴¹ Offensichtlich behielt Ahrenberg jedoch die »41«, zumindest war ein großer Teil von ihnen 1977 im Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in der Ausstellung *Der Sammler Theodor Ahrenberg und das Atelier in Chexbres* ausgestellt; darunter auch das *Portrait-robot d'Iris*. Nachdem es für eine Weile in den Besitz der Collection Marianne et Pierre Nahon in Paris gelangte, befindet es sich heute im Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, das es 2001 auf einer Auktion ersteigerte.⁴²

Wenn man es dort entdeckt, fällt der Blick als erstes auf einen lindgrünen Damenschuh. Eingebettet in ein Sammelsurium farbiger Stoffe, transparenter Spitzen und halterloser Nylons.

41 Tilo Richter, »Dabei sein in der Küche der Kunst. Theodor Ahrenberg im Porträt«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 17. April 2011, S. 57; URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/auktionen/theodor-ahrenberg-im-portraet-dabei-sein-in-der-kueche-der-kunst-1621317.html> [letzter Zugriff: 08.06.2018].

42 Siehe URL: http://www.auction.fr/FR/vente_peintures_arts_graphiques/v3135_aguttes/l281171_arman_ne_en_1928_.html [letzter Zugriff: 08.06.2018].

Räume imitieren und gestalten. Die urbanen Interventionen von Francis Alÿs und Gabriel Orozco

Charles Baudelaire beschreibt den Flaneur als eine Figur, deren Aufmerksamkeit auf zufällige und alltägliche, häufig auch abseitige Erscheinungen der Großstadt gerichtet ist.¹ Walter Benjamin entwickelt daraus in seiner Rezeption die Fähigkeit, mit dem urbanen Raum zu kommunizieren: Der Raum wird für den Flaneur zu einem lebendigen Gegenüber, der ihm Fragen eingibt und derart auf seine Wahrnehmung einwirkt, dass ihm zur selben Zeit reale und imaginäre, zukünftige und vergangene Gegebenheiten gewahr werden.² Diese individuelle Perspektive auf die Großstadt, die immer auch Erkenntnisse zu gesellschaftlichen Phänomenen bereithält, hat einem künstlerischen Denken den Weg bereitet, das die Konstitution von urbanem Raum dem Vermögen des betrachtenden Subjekts anheimstellt. Dass diese Raumvorstellung bis in die Gegenwart hinein wirksam geblieben ist und ab den 1990er-Jahren vermehrt von Künstlerinnen und Künstlern aufgegriffen wurde, zeigen die hier diskutierten Arbeiten von Francis Alÿs (* 1959) und Gabriel Orozco (* 1962). Die beiden Künstler nehmen in ihren urbanen Interventionen eine entschieden individuelle Perspektive ein. Zugleich stoßen ihre von Alltagsobjekten und -situationen ausgehenden Inszenierungen Imaginationen und Prozesse an, die die Wahrnehmung stadträumlicher Gegebenheiten

-
- 1 Vgl. Charles Baudelaire, »Der Maler des modernen Lebens«, in: ders., *Sämtliche Werke/Briefe*, 8 Bde., hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München u. a. 1975–1992, hier Bd. 5, 1989, S. 213–258. Baudelaire verwendet zahlreiche Metaphern, u. a. die des Kaleidoskops, um die Überlagerung von Realität und Imagination im großstädtischen Raum zu beschreiben; vgl. ebd., S. 223.
 - 2 Vgl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, *Das Passagen-Werk*, Teilband II, Frankfurt a. M. 1991, hier S. 1009. Benjamin schließt die Raumwahrnehmung des Flaneurs an den Begriff der Aura sowie Marcel Prousts Konzept der unwillkürlichen Erinnerung an. Vgl. Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in: ders., *Charles Baudelaire*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974, S. 101–149, hier S. 142–143.

nachhaltig verändern. Alÿs setzt in der Videoarbeit *Fitzroy Square* eine Londoner Grünanlage mittels akustischer Manipulation als überdimensionales Schlagzeug in Szene und stellt damit die Grenzen zwischen privatem und öffentlichem Raum infrage. Orozcos Installation *Island Within an Island* ahmt die berühmte Silhouette Manhattans aus einfachen Fundstücken nach und lässt in der parallel zur Plastik entstandenen Fotografie die Großstadt als eine zufällige Ansammlung architektonischer Formationen erscheinen. Beide Künstler verwenden vor Ort vorgefundene Materialien und imitieren alltägliche Praktiken, wodurch die Gegebenheiten des Stadtraums in den künstlerischen Prozess integriert werden. Aus der Nachahmung eines kindlichen Spiels wird bei Alÿs eine raumgreifende Installation, bei Orozco eine kleinformatige Plastik, die die imposante Skyline aus Alltagsmüll nachbildet. Die künstlerischen Eingriffe in die räumliche Ordnung machen, wie gezeigt werden soll, verborgene gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar und eröffnen eine neue Perspektive auf den Stadtraum.

Francis Alÿs, *Fitzroy Square*, 2004, London

Das knapp vierminütige Video *Fitzroy Square* zeigt den Künstler, der eine eingezäunte Grünanlage im wohlhabenden Londoner Westen umrundet und dabei mit einem Holzstock gegen die Stäbe des Metallzauns schlägt (Abb. 1).³ Die Arbeit entstand 2004 im Rahmen der Projektreihe *Seven Walks*, die der Künstler den Eigentümlichkeiten der britischen Hauptstadt widmete.⁴

Fitzroy Square ist der Name einer historischen Platzanlage im Stadtteil Fitzrovia, deren erste Häuser zwischen 1794 und 1798 im neoklassizistischen Stil nach den Plänen des renommierten Architekten Robert Adam (1728–1792) errichtet wurden.⁵ Die Bebauung folgte dem Ziel, den zentral gelegenen Bezirk als Wohngegend für aristokratische Familien zu erschließen und gilt als Beispiel für eine frühe Form der Immobilienspekulation in London.⁶ Während im 19. und frühen 20. Jahrhundert zahlreiche Schriftsteller

3 Das Video hat eine Gesamtdauer von vier Minuten und einer Sekunde und ist auf der Website des Künstlers verfügbar, URL: <http://francisalys.com/fitzroy-square/> [letzter Zugriff: 04.04.2019].

4 Vgl. Francis Alÿs, *Seven Walks, London 2004–5*, hg. von ders., Catherine Lampert und James Lingwood, Ausst.-Kat. London, Artangel at 21 Portman Square, London W1, London 2005.

5 Vgl. Geoffrey Beard, *The Work of Robert Adam*, Edinburgh/London 1978, hier S. 9, 53, pl. 154.

6 Vgl. Robert Adam, hg. von Alistair Rowan, Ausst.-Kat. London, Victoria and Albert Museum, London 1988, hier S. 14. Zur Stadtentwicklung Londons im 18. Jahrhundert vgl. Christoph Heyl, »Privatsphäre, Öffentlichkeit und urbane Modernität. London als Präzedenzfall«, in: Harald Mieg



1. Francis Alÿs, *Fitzroy Square*, 2004, 3-Kanal-Video, 3 Min. 54 Sek., Video still

und Künstler am Fitzroy Square lebten, wie James McNeill Whistler, George Bernhard Shaw und Virginia Woolf, sind dort heute zahlreiche Botschaften untergebracht. Im Zentrum des Gevierts befindet sich die von Alÿs umkreiste, mit Bäumen bestandene runde Grünfläche, die nur für die Anwohner zugänglich ist und durch einen dunkelgrünen Metallzaun vom öffentlichen Teil des Platzes abgetrennt wird. Die Ruhe des historischen Ensembles steht in deutlichem Kontrast zu dem dicht besiedelten und belebten Londoner Stadtraum.

Die erste Einstellung des Videos zeigt die Grünanlage des von der Wintersonne beschienenen, menschenleeren Platzes, in deren ländlich anmutender Idylle eine Jagdszene stattfindet: Ein kleiner Hund verschwindet bellend im Gebüsch, um eine Krähe aufzustöbern und ihr hinterherzujagen. Nachfolgend setzen metallisch klingende Schläge in einfachem Rhythmus ein, die dem Erscheinen des Künstlers vorausgehen. Er hält einen Stock in der Hand, wie ihn Schlagzeuger verwenden, und schlägt damit gegen den Zaun. Der Rhythmus steigert sich zu einer zunehmend komplexer werdenden Abfolge von Schlägen und wird immer fordernder vorgetragen, bis er kurz vor dem Ende der Aktion in eine gleichförmige, monotone Schlagfolge übergeht. In der letzten

(Hg.), *Stadt. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, S. 271–280. Zu der heute denkmalgeschützten Architektur des Platzes vgl. Camden Council (Hg.), *Fitzroy Square Conservation Area Appraisal and Management Strategy* vom 16. März 2010, URL: <https://www.camden.gov.uk/documents/20142/7524734/Fitzroy+Square.pdf/b12dbae9-9b16-b5b9-eaba-80ad734d74c2> [letzter Zugriff: 04.04.2019].

Einstellung, die das eingezäunte Rondell und einen Teil der Bebauung in den Blick nimmt, tritt unvermittelt eine ältere Dame ins Bild, die mit gesenktem Kopf vorsichtige Schritte über den verschneiten Gehweg lenkt und an dem Metallzaun Halt sucht. Der Künstler, der ihr entgegenkommt, tritt einige Schritte vom Zaun zurück und lässt sie passieren, um danach sein Tun fortzusetzen und noch wenige abschließende Male gegen den Zaun zu schlagen.

Durch das prononcierte rhythmische Schlagen gegen den Metallzaun, das die gesamte Szene beherrscht, macht sich der Künstler das historische Rondell zu eigen. Die runde Grünanlage wird für die Dauer der Intervention zu einem überdimensional großen Percussion-Instrument. Die Integration des Platzes in den künstlerischen Prozess kann deshalb gelingen, weil der performative Eingriff alltägliche Handlungsformen wie das Gehen und rhythmische Schlagen gegen den Metallzaun aufgreift, wobei Letzteres wie ein Kinderspiel beginnt, um in einen zunehmend professionellen Rhythmus überführt zu werden. Für die Dauer der Performance unterwirft der Künstler den Platz seiner Regie.

Das rhythmische Schlagen gegen den Zaun führt zu einer paradoxen Inszenierung der Raumgrenzen, die dadurch einerseits betont und zugleich überschritten werden. Die Schläge vergegenwärtigen die Starrheit der Grenze, die in dem monoton gegliederten Metallzaun ihre materielle Entsprechung findet. Zugleich ist es der Festigkeit des Zauns und seriellen Anordnung der Streben zu verdanken, dass die rhythmischen Klänge der Aktion ihre grenzübergreifende Wirkung entfalten können. Dabei positioniert Alÿs sein Handeln im Grenzbereich von etabliertem und sanktioniertem Verhalten. Die zunächst beiläufig wirkende Geste des Entlangstreifens, die sich den Gegebenheiten des Platzes anzuverwandeln scheint, offenbart im Zuge der fordernder werdenden Ausführung einen aggressiven raumgreifenden Impuls. Weil der Künstler mit dem *drum stick* gegen den Zaun schlägt und damit die für den Stadtraum konstitutive Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum antastet, stellt er die Absperrfunktion des Zaunes infrage. Die metallisch klingenden Schläge durchdringen das gesamte Areal, wodurch die Durchlässigkeit der historischen Raumgrenzen in Szene gesetzt wird. Diese räumliche Wirkung steht im Kontrast zu der reduzierten Materialität und Bewegung, die der Künstler einsetzt, nämlich der (alltäglichen) Bewegung des Gehens und der Handhabung des *drum stick*. Gerade diese Reduziertheit der Intervention, die anfänglich eine beiläufige und alltägliche Tätigkeit zu imitieren und in die Realität des Platzes einzufügen scheint, hat zur Folge, dass die gegebene Raumordnung überformt wird. Der Künstler inszeniert den großstädtischen Platz als einen Raum mit disponiblen Grenzen, der seiner Gestaltungsmacht unterliegt und verändert werden kann.

Der vom Künstler vorgetragene Rhythmus ist so prägnant, dass er die Wahrnehmung des Platzes als *drum* bewirken kann, zugleich bleibt die künstlerische Handlung zu unbestimmt, um auch andere Handlungsweisen und Akteure vorstellbar werden zu lassen. Jan Verwoert hat für die Konzeptkunst die raumgestaltende Wirkung materiell reduzierter Gesten diskutiert und ist der Frage nachgegangen, wodurch ein Kunstwerk einen Prozess in Gang zu setzen vermag, in dessen Verlauf der Betrachter beginnt, die eigenen Handlungsmöglichkeiten zu reflektieren und seine Umgebung als einen »Möglichkeitsraum« wahrzunehmen.⁷ Die Herausforderung für einen Künstler sieht Verwoert darin, Gesten zu erfinden, die bestimmt genug sind, um einen Raum als Möglichkeitsraum zu markieren, doch dabei ausreichend unbestimmt bleiben, um Erfahrungsoptionen nicht einzuschränken.⁸ Die Betrachter von *Fitzroy Square* können sich in diesem Sinne dazu eingeladen fühlen, die Veränderbarkeit des Platzes zu reflektieren und zu imaginieren: Die von Alÿs ausgeführte Handlung ist zwar prägnant, aber doch offen, und kann den Betrachter dadurch anregen, sich weitere, die Grundstücksgrenze transformierende Praktiken vorzustellen. Aus dem abgeschlossenen Areal wird ein bedeutungsöffener Handlungsraum.

Alÿs hat das Motiv einer männlichen Figur, die mit einem Stock an einem Zaun entlangstreift, mehrfach verwendet und in verschiedene Medien übertragen. Es erscheint in dem Trickfilm *Time is a Trick of the Mind* von 1998, in dem kleinformatigen Gemälde *The Nightwatcher*, ausgeführt zwischen 1997 und 1999, sowie in der Arbeit *Railings*, die 2004 ebenfalls in London entstanden ist. In *Railings* ist der Künstler zu sehen, der einen Trommelstock in der Hand hält und diesen lose an Zäunen, Laternenpfählen und Absperrgittern entlangführt, die sich auf seinem Weg durch den Stadtraum finden lassen.⁹ Sein Tun rückt architektonisches Beiwerk in den Blick, dessen Bedeutung für die Gestaltung des urbanen Raums in der Regel kaum wahrgenommen wird. Vor allem die für London charakteristischen Metallzäune, die den weiß gestrichenen Häusern aus gregorianischer Zeit vorgelagert sind, finden das Interesse des Künstlers (Abb. 2).¹⁰ Die Berührung der Gitterelemente mit dem Trommelstock erzeugt

7 Vgl. Jan Verwoert, »Mehr als nur möglich. Über die Umwidmung von Ausstellungsräumen in unbestimmte Möglichkeitsräume mittels bestimmter reduzierter Gesten«, in: Michael Diers et al. (Hg.), *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2005, S. 90–98.

8 Vgl. Verwoert 2005 (Anm. 7), S. 92.

9 Ein Teil des Werks ist unter dem Titel *Samples II* auf der Website des Künstlers verfügbar, URL: <http://francisalys.com/samples-2> [letzter Zugriff: 12.04.2019].

10 Vgl. die Ephemera aus dem Archiv des Künstlers, in: Ausst.-Kat. London 2005 (Anm. 4), S. 17 und 21.



2. Francis Alÿs, *Railings*, 2004, Videodokumentation einer Aktion, 6 Min. 57 Sek., in Kooperation mit Rafael Ortega und Artangel, London

ständig wechselnde Klänge, ohne dass ein regelmäßiger Rhythmus erkennbar würde. Der Künstler fordert die Rezipienten auf, den urbanen Raum als Klanglandschaft, als *soundscape*, wahrzunehmen. Zudem schlägt er ihnen vor, die vorgeführte Handlung selbst in jeder neuen Stadt zu wiederholen: »Upon arriving in ... (new city), pick up a stick, run it along the architecture and listen to the music of the city.«¹¹ Nicht Architektur und großstädtische Infrastruktur sollen demnach im Mittelpunkt der Wahrnehmung einer noch unbekanntes Stadt stehen, vielmehr ist es das architektonische Beiwerk, das zum Klingen gebracht wird und dadurch raumgestaltende Wirkung entfaltet.

In seiner 1980 veröffentlichten Schrift *Kunst des Handelns* hat Michel de Certeau die Stadt als ein Gefüge beschrieben, das sich, wie die Realisierung der Sprache durch Sprechakte, aus den alltäglichen Handlungen der Subjekte herstellt. De Certeau, der die alltäglichen Praktiken der Raumkonstitution als subversive Gegenmacht zur Tätigkeit der Stadtplaner begreift, zeigt sich darin der Urbanismuskritik seiner Zeit verbunden.¹² Er unterscheidet zwei Formen der Raumwahrnehmung: Die kartografische Perspektive der Stadtplaner, die von einem distanzierten Standpunkt aus das »Textgewebe«¹³ der Stadt überblickt, und die körperliche Erfahrung der Fußgänger, die sich im urbanen Raum vollzieht.¹⁴ Raumgenerierende Praktiken sind nach de Certeau das Gehen und Erzählen, die Räume zu durchqueren und zu organisieren vermögen und deshalb über das Potenzial verfügen, subversiv gestalterisch wirksam zu werden.¹⁵ Der Gehende wählt

11 Der Künstler richtet diese Handlungsanweisung an die Rezipienten der Videoarbeit *Railings*. Vgl. Francis Alÿs, »Railings«, in: *Francis Alÿs. A Story of Deception*, hg. von Mark Godfrey, Klaus Biesenbach (et al.), Ausst.-Kat. London, Tate Modern, London 2010, S. 146. Auf die Entstehung der Londoner Arbeiten angesprochen gibt Alÿs an anderer Stelle an: »The first moment was just walking with a stick bouncing on the architecture, there was no interaction, the architecture was entirely dictating the sound patterns, but the melody was generated by the motion of the walker. [...] The city is a kind of interlocutor. It was just about listening to the music of the city ... The second stage was to build some kind of archive of all the different sonorities that the railings and architectural patterns could offer, a kind of repertoire ... Once that had been done, the logical step was to start playing with the instrument, to improvise, to see how far this could get me.« *Rumours. A Conversation between Francis Alÿs and James Lingwood*, in: Ausst.-Kat. London 2005 (Anm. 4), S. 10–56, hier S. 22.

12 Vgl. exemplarisch die Publikationen der französischen Situationisten, *Situationistische Internationale 1958–1969, gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationalen*, hg. von Hannah Mittelstaedt, 2 Bde., Bd. 1, Hamburg 1976.

13 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, zuerst franz. 1980, Berlin 1988, hier S. 179.

14 Vgl. ebd., S. 218.

15 Vgl. ebd., S. 194 und 232, sowie Beatrice von Bismarck, »Hoffnungsträger – Foucault und de Certeau«, in: *Texte zur Kunst* 47, 2002, S. 137–139, hier S. 138.

bestimmte Wege aus und meidet manche Orte,¹⁶ wodurch Diskontinuitäten im räumlichen Gefüge entstehen können. In diesem Prozess der Raumherstellung werden nach de Certeau mitunter selbst historisch gewachsene Raumordnungen obsolet. In diesem Sinn sind Aljés' Inszenierungen als Handlungen zu beschreiben, die die gegebene stadträumliche Ordnung infrage stellen und Räume eigener Qualität stiften.

Während Aljés Übergänge zwischen performativen Handlungen und urbanen Gegebenheiten herstellt, experimentiert Orozco mit plastischen Formationen, die eine architekturähnliche, raumgestaltende Wirkung entfalten. Dabei greifen nicht nur beide Künstler auf Alltagsmaterialien und -situationen zurück, sondern setzen zusätzliche Medien, wie Fotografie und Video, ein, um eine pointierte Darstellung der von ihnen geschaffenen Raumkonstellationen zu erreichen und ephemere Prozesse dauerhaft rezipierbar zu machen.

Gabriel Orozco, *Island Within an Island*, 1993

Die Installationen und Fotografien, die der mexikanische Bildhauer Gabriel Orozco in den frühen 1990er-Jahren in Außenräumen ausführt, basieren in der Regel auf Alltagsgegenständen und urbanen Fundstücken, wie zum Beispiel ausrangierten Matratzen, oder sie halten Tierkörper und Pflanzen fest. Die Fotografie *Foam* von 1992 zeigt eine schaumförmige weiße Substanz, die auf der Oberfläche einer Wasserlache nahe eines Rinnsteins schwimmt und sich kontrastreich von dem Dunkelgrau des Asphalt abhebt, *Pinched Ball* von 1993 einen kaputten Ball, in dessen verformtem, schalenförmigem Restkörper sich Wasser gesammelt hat.¹⁷ Ein fragiler Zustand kennzeichnet diese Objekte und erweckt den Anschein, diese existierten nur für den Moment der Fotografie.¹⁸ Wie María Minera ausführt, umfasst der Prozess der plastischen Inszenierung bei Orozco keinen aufwendigen Vorgang, sondern er besteht aus minimalen Gesten und kaum wahrnehmbaren Andeutungen.¹⁹

16 Vgl. De Certeau 1988 (Anm. 13), S. 190.

17 Siehe die Abbildungen *Foam*, 1992, Silver-Dye-Bleach-Print, 40,6 x 50,8 cm, sowie *Pinched Ball*, 1993, Silver-Dye-Bleach-Print, 40,6 x 50,8 cm, in: *Gabriel Orozco. Natural Motion*, hg. von Yilmaz Dziewior, Ausst.-Kat. Bregenz, Kunsthaus, Köln 2013, hier S. 64 und 76.

18 Vgl. María Minera, »Gabriel Orozco. Die Skulptur und ihr Doppel«, in: Ausst.-Kat. Bregenz 2013 (Anm. 17), hier S. 177–178.

19 Ebd.

Für die 1993 in New York entstandene Arbeit *Island Within an Island* hat Gabriel Orozco die Silhouette von Lower Manhattan mit hölzernen Fundstücken und kleinteiligem Plastikmüll nachgestellt (Abb. 3). Die Fotografie, die der Künstler anschließend von der temporären Plastik angefertigt hat, zeigt eine Ansammlung gebrauchter Materialien – Hölzer, Plastikmüll und Steine –, die an eine niedrige Betonabspernung gelehnt und dabei von einer Wasserpfütze umgeben sind. Für die Aufnahme hat Orozco eine Ansicht gewählt, die seine temporäre Installation im unteren Bilddrittel zeigt und in der die im Hintergrund befindliche Skyline die obere Bildhälfte einnimmt. In der Bildmitte öffnet sich eine graue, unbebaute Asphaltfläche, die von Absperrelementen aus Beton gesäumt wird. Die Fläche ist menschenleer, wie auch im restlichen Bildraum keine Lebewesen zu sehen ist. Der Bildtitel *Island Within an Island* unterlegt die in verhaltenen Grautönen gestimmte Fotografie mit einem gewissen Witz, da die »echte« Stadt auf einer prominenten Halbinsel liegt, deren improvisiert wirkende Nachbildung dagegen von einer Pfütze aus Regenwasser umgeben ist. Die berühmten Hochhäuser Manhattans, insbesondere die 1993 noch unzerstörten *Twin Towers* des Architekten Minoru Yamasaki, finden ihre Entsprechung in den vom Künstler aufgestellten, regennassen Hölzern. Die Imitation der Stadtsilhouette und die dahinterliegende Skyline regen zu einem vergleichenden Sehen der beiden Formationen im Vorder- und Hintergrund an. Der Blick springt zwischen der Ansammlung im Vordergrund und der entfernten Ansicht der Stadt hin und her. Die raumaktivierende Qualität der aufgereihten Holzstücke wird dadurch erzeugt, dass sich die Vertikalen der Hochhäuser im Hintergrund und die der Fundstücke vorne in der fotografischen Abbildung zu senkrechten Linien verbinden und die Installation einschließlich der Wasserpfütze als eine Wiederholung der Halbinsel von Manhattan erscheint. Die Korrespondenz der Formen wird durch die vom Künstler gewählte farbliche Tonalität der Fotografie noch gesteigert. Die gedeckten Blau-, Grau- und Brauntöne rufen die Farbigkeit eines klassischen Seestücks auf. Die Installation erscheint durch ihre fotografische Inszenierung, die Nähe zum Wasser und die Erwähnung der Insel im Titel als urbane Uferlandschaft. Orozco verbindet hier nicht nur die Gattungen Plastik, Fotografie, Architektur und Landschaftsdarstellung, er wählt zugleich eine stadträumliche Randposition, die die Siedlungsgeschichte und Entwicklung der Stadt in Erinnerung ruft. Dass es, der Pfütze und den von der Küste ins Land ziehenden Wolken nach zu schließen, kurz vor der Aufnahme geregnet hat, führt zudem zu einem Vorher-Nachher-Effekt und verleiht der Fotografie eine zusätzliche narrative Qualität. Der Kontrast zu der monumentalen Architektur und das Einbeziehen der Elemente hebt den fragilen Charakter der künstlerischen Installation hervor, die, wie zu vermuten ist, den nächsten Regenguss nicht überstehen wird. Dieser



3. Gabriel Orozco, *Island Within an Island (Isla en la Isla)*, 1993, Silver-Dye-Bleach-Print, 40,64 x 50,8 cm

ungewisse, ephemere Zustand der Figuration im Vordergrund greift dank der farblichen und formbezogenen Korrespondenzen des Bildes auf die Gebäudeformation im Hintergrund aus: Die Inszenierung ruft in Erinnerung, dass jede Stadt, und sei sie ökonomisch und architektonisch noch so exponiert, ein zeitlich und räumlich relatives Gefüge ist, das keine endgültige Gestalt ausbildet, sondern steten Veränderungen unterliegt.²⁰

Nimmt man die vielfältigen Bezüge in den Blick, die Orozco im Wechselspiel von Plastik und Fotografie herstellt, zeigt sich, dass die Relationalität in seinem Werk zu einer raumschaffenden Größe wird. Die Installation greift im Verbund mit der fotografischen Inszenierung auf den sie umgebenden urbanen Raum aus. Dieser Effekt verdankt sich zum einen der materiell instabilen und heterogenen Struktur der Objekte, die als Fundstücke erkennbar und als dem unmittelbaren Umraum zugehörig in Szene gesetzt sind; zum anderen der farbintensiven Qualität der Fotografie, die auf das von Orozco bevorzugten *Silver-Dye-Bleach*-Verfahren zurückzuführen ist, das eine hohe Farbsättigung und Tiefenschärfe garantiert. Die zahlreichen formbezogenen Korrespondenzen,

²⁰ Hal Foster spricht angesichts des experimentellen medialen Wechselspiels Orozcos davon, dass der Künstler die Eigenschaften eines Mediums auf ein anderes übertrage; vgl. Hal Foster, »Hier wird der falsche Leichnam bestattet«, in: ders., *Design & Verbrechen und andere Schmähreden*, Berlin 2012, S. 157–183, hier S. 181.

die der Künstler herstellt, verschränken die differenten Kontexte, in die das Kunstwerk eingebunden ist: das Urbane, das Ästhetische und das Kulturelle. In der Folge stellt sich der urbane Raum als ein vielfältiges Beziehungsgefüge dar.

Auch die 1995 entstandene Arbeit *Until You Find Another Yellow Schwalbe*, die Orozco in Berlin als Stipendiat des DAAD ausführte, setzt auf Relationalität, die auf formalen Bezügen basiert. Um während seines Aufenthalts mobil zu sein, kaufte sich Orozco ein gelbes Motorrad der Marke Schwalbe. Bei dessen Gebrauch stellte er fest, dass sich alle auf der Straße zufällig begegnenden Schwalbe-Fahrer freundlich grüßten. Um dieses Netzwerk von Liebhabern ostdeutscher Kleinmotorräder abzubilden, das den Berliner Stadtraum von Außenstehenden unbemerkt durchzog, parkte der Künstler sein gelbes Motorrad jeweils neben einem anderen farbgleichen Modell und fertigte eine Fotografie von den beiden Fahrzeugen an. Es entstand eine Collage von vierzig Fotografien, deren letzte, gleichsam als Höhepunkt des Projektes, drei Exemplare der gelben Schwalbe zeigte.²¹

Die raumbezogenen Interventionen der beiden Künstler Alÿs und Orozco führen unweigerlich zur Frage der Ortsspezifität in der jüngeren Gegenwartskunst. James Meyer hat für Interventionen der 1990er-Jahre eine Interpretation vorgeschlagen, wonach ortsspezifische Werke, anders als in den 1980er-Jahren, nicht mehr auf einen definierten physischen Ort bezogen sind, sondern sich auf im Stadtraum wirksame Prozesse und dynamische Zusammenhänge beziehen. Es geht, so Meyer, »[...] um einen Prozeß, um ein Agieren zwischen Situationen, ein Mapping von institutionellen und diskursiven Verwandtschaftsverhältnissen und der Körper, die sich darin bewegen [...]«. ²² Diese Beschreibung einer ortsbezogenen Praxis, die ein Geflecht diskursiver, institutioneller, sozialer und lokaler Beziehungen umfasst und sichtbar machen kann, trifft auch auf Alÿs und Orozco zu. Alÿs erzeugt im Zuge seiner *walks* visuelle und akustische Spuren, die die gegebene Raumordnung nachahmen, bestimmte Themenfelder, wie etwa Eigentumsverhältnisse, sichtbar machen und nach Möglichkeit modifizieren. Orozco stiftet ein relationales Gefüge aus Objekten und Blickbeziehungen, das die unbeständige Verfasstheit des urbanen Raums zur Anschauung bringt und vermeintliche Gewissheiten in Zweifel zieht. Für die Inszenierungen beider Künstler

21 Eine ausführliche Werkbeschreibung ist zu finden bei Friedrich Meschede, »Until You Find Another Yellow Schwalbe. Eine Photoserie von Gabriel Orozco«, in: Florian Matzner (Hg.), *Public Art. Kunst im öffentlichen Raum. Ein Handbuch*, 2. überarb. Aufl., Ostfildern-Ruit 2004, S. 214–221.

22 James Meyer, »Der funktionale Ort«, in: *Springerin. Hefte für Gegenwartskunst* 4, 1996, S. 44–47, S. 44. Die hier verwendete Rechtschreibung folgt dem Original.

kann deshalb Miwon Kwons Begriff einer relationalen Ortsspezifität geltend gemacht werden, der über Meyers Beschreibung hinausgeht, weil er die stadträumlichen Realitäten nicht als von der künstlerischen Praxis unabhängig und gewissermaßen originär begreift, sondern den Begriff des Ortes selbst infrage stellt. In ihrer 2004 erschienenen Studie *One Place After the Other*, in der sie das Konzept der Ortsspezifität einer grundlegenden Kritik unterzieht, legt Kwon dar, dass ein Ort nicht als konstante und essentielle Größe begriffen werden kann, sondern steten Veränderungen unterliegt. Dabei ist die Bedeutung eines Ortes immer wieder aufs Neue in Abhängigkeit seiner Inanspruchnahme und Nutzung auszuhandeln.²³ In Rückgriff auf postkoloniale Identitätskonzepte entwickelt die Autorin den Begriff einer *relational specificity*, der die Vorstellung eines identitär fixierten Ortes aufgibt.²⁴ Davon ausgehend kann Orozcos *Island Within an Island* als ein Werk begriffen werden, das beispielhaft für die Vorstellung eines sich relational verändernden, bedeutungs- und handlungsabhängigen urbanen Raumes steht. Die fotografische Installation zeigt die baulichen Realitäten New Yorks, jedoch aus einer Perspektive, die das Monumentale relativiert und eine unbekannte, marginale Seite der Stadt zeigt.

Urbane Räume gestalten

Durch die Nachbildung der New Yorker Skyline in Form einfacher Fundstücke setzt Orozco den kontingenten und heterogenen Charakter der nordamerikanischen Großstadt in Szene. Auch die Interventionen von Alÿs lassen den Stadtraum als ein variables Ensemble erscheinen, dessen Komposition aus alltäglichen Handlungsbezügen und fixen Elementen jederzeit modifiziert und neu zusammengesetzt werden kann. Beide Künstler schaffen neue Sichtweisen auf historisch gewachsene stadträumliche Konstellationen, wobei der Wechsel zwischen den Medien und Gattungen die Heterogenität des großstädtischen Raums aufnimmt, die schon Baudelaire und Benjamin beschrieben haben. Darüber hinaus zeigen Orozcos *Island Within an Island* und Alÿs' *Fitzroy Square* das raumbildende Potenzial künstlerischer Inszenierungen. Die reduzierten Eingriffe der beiden Künstler, die auf vorhandene Gegebenheiten zurückgreifen, durchdringen das Gewebe der Stadt und lassen diese als eine formbare Figuration hervortreten, deren

23 Vgl. Miwon Kwon, *One Place After the Other. Site-specific Art and Locational Identity*, Cambridge, MA. 2004.

24 Ebd., hier S. 166.

Realitäten je nach Inanspruchnahme und Perspektive verändert werden können. Die Großstadt erscheint als ein bedeutungsoffener Möglichkeitsraum. Dies gelingt, weil die Interventionen die Sensibilität für Alltagssituationen ebenso wie für verborgene politische und ökonomische Konstellationen erhöhen. Jeder Metallzaun vermag die Erinnerung an Alÿs' Klangarbeiten mit ihrem spielerischen und zugleich grenzüberschreitenden Impuls aufzurufen. Auch für Orozcos Installationen werden aufmerksame Passanten zahlreiche Remakes finden, die die Wahrnehmung der Stadt nachhaltig beeinflussen. Beide Künstler lenken den Blick auf randständige, nebensächliche Erscheinungen und dezentrieren dadurch etablierte urbane Narrative.

Bild / Konflikte

Werner Busch

»Romantik verhöhnt«.

Zum Berliner Literaturstreit von 1803 in Bild und Wort

1803 war der Höhepunkt eines Literaturstreites zwischen den sich formierenden Romantikern und den Anhängern einer in aufklärerischer Tradition stehenden Kunst, die sich die Befolgung allein des Charakteristischen auf die Fahnen geschrieben hatten. Der Streit brach 1799 aus. Von 1798 bis 1800 hatten August Wilhelm Schlegel und sein Bruder Friedrich Schlegel die Zeitschrift *Athenäum* in Berlin herausgegeben, die Gründungsschrift der Frühromantiker. Sie zeichnete sich, ausdrücklich, »durch erhabene Frechheit« aus, indem sie alle vermeintlich platte aufklärerische Literaturproduktion einer schier hemmungslosen Kritik unterzog, sie machte dabei auch nicht Halt vor den verehrten Altvorderen Wieland, Voß oder Klopstock. Neben den Schlegels schrieben Novalis, Tieck oder Schleiermacher für das *Athenäum*. Den Mut, derartig forciert zu verfahren, bezogen sie aus einem Patronat, unter das sie sich stellten und von dem sie Schützenhilfe erwarteten. 1797 hatten Goethe und Schiller in Schillers *Musenalmanach* die *Xenien* herausgegeben. Die Distichen attackierten in schwach verhüllter Form und manchmal auch ganz direkt mit Namensnennung die gleiche literarische Tradition wie die Frühromantiker, von Friedrich Nicolai bis Martin Wieland. Zu Recht nannte Schiller das Unternehmen »eine wahre poetische Teufelei«, die ihm insofern besonders am Herzen lag, als seine anspruchsvollen *Horen* vom breiteren Publikum wenig goutiert worden waren. Die Publikation der *Xenien* löste einen wahren *Xenien*-Krieg aus. Im Windschatten der Goethe'schen und Schiller'schen *Xenien* forcierten die Frühromantiker ihre Position, lobten allein Goethe über die Maßen, der sich dies über relativ lange Zeit nur zu gern gefallen ließ, was nicht wenige Weimarer irritierte.

1799 publizierte Friedrich Schlegel seinen als skandalös empfundenen Künstlerroman *Lucinde*, der die freie Liebe propagierte. Schnell setzte sich die Überzeugung durch, dass er damit sein Verhältnis zur geschiedenen Dorothea Veit, geb. Mendelssohn,

mit der er zusammenlebte, zum Thema gemacht habe. Damit bekam der erotisch aufgeladene Roman einen besonderen Hautgout. Da Schlegel auch in ästhetischen Fragen höchst eigenwillig argumentierte, waren die Reaktionen und Verrisse heftig. Am schnellsten reagierte August von Kotzebue wenige Monate nach Erscheinen der *Lucinde* und zwar gleich mit einem ganzen Drama unter dem Titel *Der hyperboräische Esel oder Die heutige Bildung. Ein drastisches Drama, und philosophisches Lustspiel für Jünglinge, in Einem Akt*, Leipzig 1799. Das Stück wurde schon im Oktober in Leipzig aufgeführt, Friedrich Schlegel war anwesend. Danach wurde es durch den Leipziger Bürgermeister, wohl auf Veranlassung Friedrich Schlegels, verboten. Damit hatte Kotzebue die Frühromantiker um die Gebrüder Schlegel, aber auch Goethe für alle Zeit zum Gegner. Kotzebues Stück ist gepflastert mit wörtlichen, aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten aus der *Lucinde*, die auf diese Weise besonders absurd und obszön wirkten.

Der Schlegel-Kreis blieb nicht untätig. Als Kotzebue 1800 in St. Petersburg als vermeintlicher Spion festgenommen und nach Sibirien verbannt wurde, nahm dies August Wilhelm Schlegel, wenig fein, zum Anlass, eine sprachlich und gedanklich brillante Satire unter dem Titel *Ehrenpforte und Triumphbogen für den Theaterpräsidenten von Kotzebue bey seiner gehofften Rückkehr ins Vaterland*, Braunschweig [Anfang] 1800 zu formulieren. So brutal diese Vernichtung des ohnedies schon schwer Angeschlagenen sich ausnahm, sie ist ein ästhetisches Meisterwerk. Doch Kotzebue wurde bald durch den russischen Zaren Paul rehabilitiert und ausgesprochen reich entschädigt – was wiederum den Neid der Gegenpartei erregte. Kotzebue war geborener Weimarer und kehrte nach dort zurück, mühte sich, um Einlass in den Goethe-Kreis zu finden und wurde rüde abgewiesen. Auch seine Bemühungen um Schiller, der den Romantikern entschieden skeptischer gegenüberstand als Goethe, fruchteten nicht. So blieb ihm nur, Weimar zu verlassen. Er ging nach Berlin und sann auf Rache.

Als Goethe, der auf ihn als Theaterschreiber angewiesen war, sein Stück *Die Kleinstädter* – ursprünglich mit dem Titel *Das Tollhaus* versehen und als Fortsetzung des *Hyperboräischen Esels* gedacht – eigenmächtig von allen Bezügen auf die Schlegel gereinigt auf die Bühne brachte, konnte Kotzebue dies nicht mehr akzeptieren. Er gründete die Zeitschrift *Der Freimüthige*, die ab Anfang 1803 erschien, allein in der Absicht, dem romantischen Unwesen, so wie er es verstand, ein Ende zu machen, und auch Goethe bekam sein Fett ab. Inzwischen waren verschiedene Schriften hin- und hergegangen. So Johann Daniel Falks *Der Jahrmart zu Plundersweilern. Parodie des Göthischen*, erschienen in seinem *Taschenbuch für Freunde des Scherzes und der Satire für das Jahr 1801*, Weimar 1800, ein Stück, das hier nur erwähnt werden soll, weil es, vorsichtig Stellung für die Kotzebue-Fraktion beziehend, als erste Schrift in diesem Streit von einer Karikatur



1. Anonym, *Versuch auf den Parnass zu gelangen*, kol. Radierung, 1803, Beilage zu: [Garlieb Helvig Merkel], *Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters*, Berlin 1803

begleitet war. Eine Buchhändlermesse wird vorgeführt, auf der die *Lucinde* aufgeführt wird, Tiecks *Gestiefelter Kater* sein Vorkommen hat und auch Schellings klugen Schriften geht es in einem scheinbaren Triumph an den Kragen, während auf den Schriften von Wieland, Klopstock, Lessing und Ramler herumgetrampelt wird. Dieses ironische Umkehrverfahren wird uns wiederbegegnen. Bald jedoch bot sich Kotzebue eine weitere Chance, sowohl die Gebrüder Schlegel und mit ihnen auch gleich Goethe zu treffen. Anfang 1802 ließ Goethe die von August Wilhelm Schlegel verfasste, ziemlich freie Übersetzung von Euripides' *Ion* im Weimarer Theater aufführen und Mitte des Jahres folgte Friedrich Schlegels *Alarcos*, obwohl Goethe hätte gewarnt sein können. Beide Stücke waren ein totaler Reinfall.

In einer eigenen Schrift erschien zwischen März und August 1803 anonym die Abhandlung *Ansichten der Literatur und Kunst unseres Zeitalters*. Sie ließ sich schnell als aus der Feder von Garlieb Helvig Merkel stammend identifizieren. Ihr beigegeben war ein handkolorierter Kupferstich, den die neuere Literatur mit reichlicher Sicherheit als von Johann Gottfried Schadow stammend benennt (Abb. 1). Dafür lassen sich gute Gründe anführen, aber es müssen auch Zweifel geäußert werden. Dargestellt ist

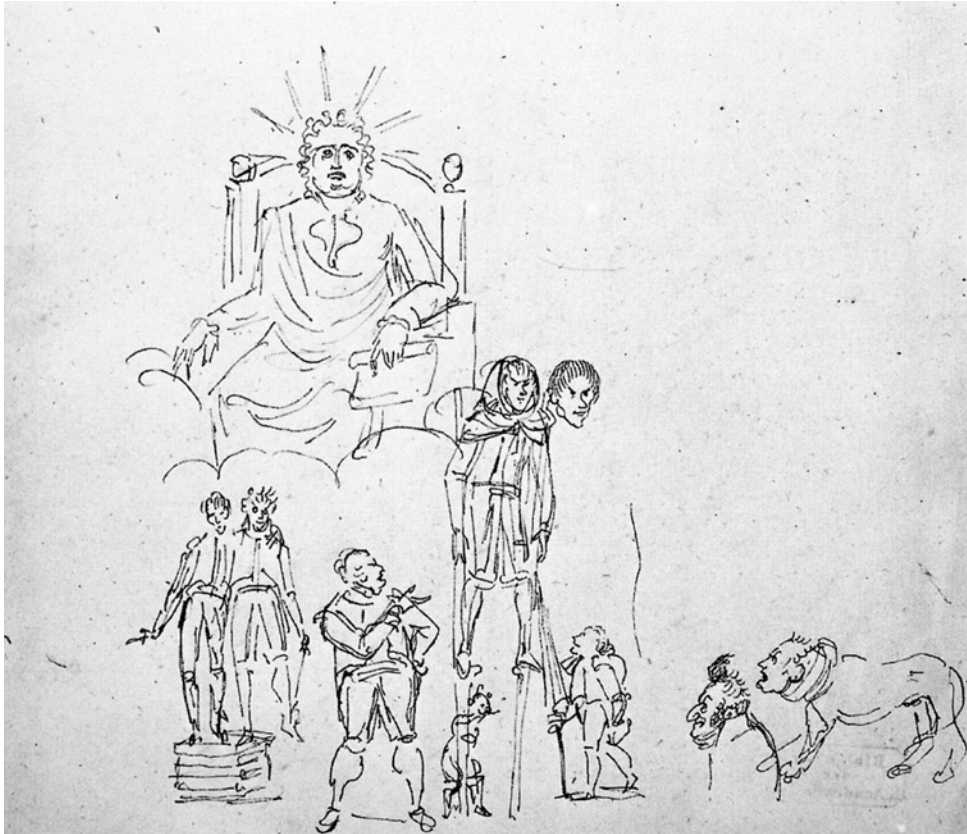
ein Zug der gesamten frühromantischen Fraktion unter der Führung August Wilhelm Schlegels bei dem *Versuch auf den Parnaß zu gelangen*, wie das Blatt betitelt ist. Mit einiger Mühe lassen sich die allermeisten Figuren identifizieren. Der mit Vortragekreuz und mit dem frommen Kirchenliedspruch: »Zu den Schafen lass mich kommen, Dir zu Rechten bei den Frommen« einerseits und mit Waffen andererseits ausgerüstete August Wilhelm Schlegel wird in seinem Drange, den steinigen Weg zum literarischen Olymp zu bewältigen, von einem schweren an ihm hängenden Sack gebremst, der mit »Kunstrichterliche Sünden!« beschriftet ist. Ihm folgen der winzig kleine Schleiermacher mit Schirm, er liest aus seinen *Reden über die Religion* von 1799 vor. Danach der heute weniger bekannte Mitherausgeber der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* Christian Gottfried Schütz, erkennbar an Pfeil und Bogen, mit denen er allerdings hilflos hantiert. Riesig darauf der gestiefelte Kater mit Ludwig Tieck auf den Schultern, auch er geriert sich fromm mit Kreuzifix. Doch der eigentlich Heilige folgt: Novalis auf hohen Stelzen, er ist schon nicht mehr von dieser Welt, in seinem mystischen Drange befreit von allem Irdischen. Auf einer mageren Kuh, die er offenbar für Pegasus hält, steht Friedrich Schlegel Kopf. Er nutzt seine *Lucinde* als Kopfstütze und fragt »Heilige, wo sind deine Brüste?« Ein auf einer Fledermaus ausreitender Kobold flößt ihm mit einem Püster (!) hehre Gedanken ein. Auch August Klingemann, der noch nicht seine *Nachtwachen von Bonaventura* geschrieben, aber schon einen wehen Blick hat, ist zu identifizieren, er weiß nicht so recht, was er mit der Klinge soll, zumal ein riesiger Kerl vor seiner Gruppe steht und eine gefährliche Peitsche schwingt. Wer er ist, erfahren wir – kaum kann man es lesen – durch die Briefe, die er in seiner Rocktasche trägt, es sind seine *Briefe an ein Frauenzimmer über die wichtigsten [ab Heft 2: neuesten] Produkte der schönen Literatur in Teutschland*. Mithin handelt es sich um den Verfasser der *Ansichten*, Merkel höchstselbst, der die romantische Bewegung geißelt. Rechts im Hintergrund auf leicht erhöhtem Gelände ein in einem weiten Mantel weitgehend verhüllter Herr, der dem Treiben zuschaut und offenbar nicht erkannt werden will: Goethe soll es sein, mit Amalie von Imhoff an seiner Seite. Eine bezeichnende Position: Er, der die Schlegel in Protektion genommen hat, will so ganz nicht mit dem Trubel der jungen Leute identifiziert werden, die ihm zwar huldigen und es gern hätten, wenn er sich direkt ihrem Zug anschliesse, andererseits aber ohne Rücksicht auf Verluste ihr Geschäft vorantreiben.

Den Himmel haben wir noch ausgespart, er ist doppelt besetzt, und hier wird der literarische Krieg von den Vertretern der Hauptzeitschriften, dem *Freimüthigen*, der für das Althergebrachte kämpft, und der *Zeitung für die elegante Welt* auf der anderen Seite bestritten. Sie sorgt sich um das Fortkommen der neuen Bewegung. Zwar stehen ihre Vertreter auf dunklen Wolken und werden jeweils von Windgöttern unterstützt, doch

ihre Auseinandersetzung ist ausgesprochen handfest. Links, in Gegenrichtung zum Romantikerzug, schwingt Kotzebue den Dreschflegel und schleudert der »Eleganten«: »Elende!« entgegen. Winzig ist sein Dreschflegel als aus dem Besitz des *Freimüthigen* markiert, ihm gegenüber hat eine gar nicht so elegante garstige Alte eine Mistforke erhoben und diffamiert Kotzebue mit dem Ausruf: »Cordonnier!«, Schuster. Diese Bezeichnung blieb dem armen Kotzebue, denn sie stammte aus höchster Instanz. Der russische Zar Paul I., als er Kotzebues ansichtig wurde, tat kund, dieser sehe zwar aus wie ein Schuster, doch er habe Geist. Da der Zar schon 1801 ermordet wurde, konnte die Bezeichnung geradezu als sein Vermächtnis gewertet werden. Dass der eine Wind, dem Kotzebue auf den Kopf tritt, darob August Wilhelm Schlegel ins Gesicht bläst, ist kein Zufall, ebenso wenig wie von eleganter Seite ein Windgott Herrn Goethe den Marsch bläst. Links haben sich jüdische Bewunderer der romantischen Entäußerungen eingefunden, sie werden im Text als die »gebildete Nation« charakterisiert. Als Begleitvogel schwebt über dem Zug zum literarischen Parnass, nein, kein Adler, sondern eine Elster, bekanntlich der schwatzhafteste aller Vögel. Auch hier ist der Kommentar zur romantischen Bewegung eindeutig.

Warum nun ist die Forschung so sicher, dass die Karikatur von der Hand Schadows stammt? Zwei vermeintlich gute Gründe lassen sich anführen. Es existiert eine Zeichnung von Schadow, die sowohl Goethe als auch die Romantiker karikiert (Abb. 2). Im oberen Teil der Zeichnung sitzt Goethe von heiligem Schein erleuchtet frontal auf einem Thron in Wolken. Die Darstellung ist eine eindeutige Paraphrase auf Friedrich Bury's Bildnis Goethes, das zwischen November 1799 und August 1800 in Weimar gemalt und gleich nach Fertigstellung nach Berlin verfrachtet wurde, um dort ausgestellt zu werden.¹ Bury hatte ursprünglich auf die Akademieausstellung gezielt, das Bild dann aber doch nur gegen Eintritt in einer Privatausstellung gezeigt. Ihm gefielen der Berliner Kunstbetrieb und in Sonderheit Schadow überhaupt nicht, dessen Skulpturen der »neuen Helden« waren ihm gänzlich fremd. Er wird vor allem an den *Ziethen* von 1794 und an Leopold von Anhalt-Dessau aus dem Jahr 1800 gedacht haben. Beide erscheinen ohne Idealisierung in zeitgenössischem Kostüm und stehen sehr im Gegensatz zu Bury's Form der Verklärung Goethes, der als neuer Jupiter oder gar wie ein Pantokrator auf seinem Thron hockt und den Betrachter schier zur Proskynese zwingt. Gerahmt wird

1 Für eine Abbildung siehe *Goethe und die Kunst*, hg. von Sabine Schulze, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle/Weimar, Kunstsammlungen zu Weimar Stiftung Weimarer Klassik, Ostfildern 1994, Kat.-Nr. 117, S. 167.



2. Johann Gottfried Schadow, *Karikatur auf Goethe*, Feder in Braun, 18,4 x 21,5 cm, um 1802/03, Berlin, Akademie der Künste

Goethe auf der Rückenlehne seines Thrones von antiken Masken und einem Löwenhaupt an der Armlehne, das Ähnlichkeiten mit dem Weimarer Heros aufweist.

Diese Einkleidung hinwiederum musste Schadow gänzlich zuwider sein. Und so sind seine Äußerungen zu Burys Pathosfigur eindeutig. Er sah in der Auffassung der Figur »ein unmögliches Wesen«. Es scheint so zu sein, dass einerseits Burys Bericht aus Berlin Goethe zu seinen kritischen Bemerkungen zur Berliner Kunst in seiner *Flüchtigen Übersicht über die Kunst in Deutschland* im letzten Heft der *Propyläen* des Jahrgangs 1800 veranlasst hat. Andererseits aber reagierte er auf Alois Hirts Aufsatz über Burys Goethe-Porträt, mit dem Hirt sich für die deutliche Kritik der Weimarer an seiner Auffassung des Charakteristischen ganz offensichtlich revanchiert hat. Er wurde geradezu ausfallend. »Fremd mit der Natur, und der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer Charaktere, schwebt diesen Idealmenschen immer ihr Schönheits-Typus vor, und sie verdammen jedes Werk, das nicht mit demselben gestempelt ist. Leider gehört dies

Faseln unter die Hauptkrankheiten, an denen der Kunstgeschmack in unseren Tagen darniederliegt.« Starker Tobak.

Aber beide Seiten waren in ihrer Argumentation höchst einseitig, und das sollte auch noch einige Jahre anhalten. Dabei lagen sie, vor allem was den Begriff des Charakteristischen angeht, nicht so weit auseinander. Denn Schadow rechtfertigt den unmittelbaren Wirklichkeitsbezug nur, wenn er sich mit Grazie verbindet – und diese ist auf den besonderen Anteil des Künstlers zurückzuführen. Schadow bezog Goethes abwertende Äußerungen in den *Propyläen*, wohl wirklich nicht zu Unrecht, primär auf sich. Goethe hatte den prosaischen Zeitgeist der Berliner beklagt und angemerkt: »Poesie wird durch Geschichte, Charakter und Ideal durch Porträt, symbolische Behandlung durch Allegorie, Landschaft durch Aussicht, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt.« Schadow antwortete verärgert und ohne ein Blatt vor den Mund zu nehmen im Juni 1801 in der Zeitschrift *Eunomia* mit seinem Beitrag »Ueber einige in den Propyläen abgedruckte Sätze, die Ausübung der Kunst in Berlin betreffend«. Er rechtfertigt dort das Charakteristische als den unverzichtbaren Ausgangspunkt der Kunst. Das Handwerksmäßige sieht er als notwendige Voraussetzung, fordert Ähnlichkeit im Porträt als Selbstverständlichkeit und mokiert sich über die sogenannten Charakteridealporträts. Darunter kann er sich wenig vorstellen, einen jungen Künstler könne eine derartige Formulierung nur in die Irre führen. Schließlich führt er eine kluge Überlegung ein: Ausgangspunkt sei zwar die treue Naturnachahmung, sie aber müsse das Eigentümliche des Naturvorbildes in sich fassen. Die Forderung nach dem Ideal hält er für einen Fetisch, nachgeplappert von allen möglichen Kunstinteressierten, als wäre es etwas Verfügbares, das man dem Werk hinzutut, ihm einfach überstülpt. Fehlen aber würde zumeist – wieder ein kluger Begriff – »die Charakteristik des Kunstgefühls«. Und sie, so dürfen wir implizieren, ist immer wieder, auch in jedem Land, anders und eigen. Wenn Goethe fordere, ein jeder Künstler müsse Homeride sein, also das klassische Ideal zur Norm erheben, dann gehe gerade das Eigene verloren. Trotz dieses Angriffs auf den Unangreifbaren suchte Schadow das Arrangement mit Goethe. Am 22. September 1802 machte er ihm in Weimar seine Aufwartung, sein Ansinnen jedoch, Goethes Kopf für eine Büste vermessen zu wollen, wurde barsch und höhnisch abgelehnt. Die Visite war schnell vorbei. Doch Schadow traf in Weimar auch Christoph Martin Wieland, Karl August Böttiger und – für uns entscheidend – August von Kotzebue. Mit allen dreien verstand er sich sehr viel besser als mit Goethe. Vor allem plante er sofort das Marmorbildnis von Wieland – was Goethe mit allen Mitteln, auch entschieden unfeinen, zu verhindern suchte. 1801 hatte Christian Friedrich Tieck, Ludwig Tiecks Bruder, Goethes Büste zu dessen großer Zufriedenheit in idealen

Formen mit gelocktem Haarschopf und in antiker Toga gefertigt. In dieser Weise wünschte sich Goethe auch Wieland aufgefasst zu sehen, quasi um ihn in seine eigene Genealogie einreihen zu können. Schließlich war Wieland in Weimar Fürstenerzieher gewesen, Goethe hatte den Älteren lange bewundert, sie verkehrten freundschaftlich, und doch empfand Goethe Wielands künstlerische, aus dem 18. Jahrhundert stammende, Gefühl und Vernunft vereinende Position längst als überholt. Bei Goethes Engagement für die Frühromantiker musste es zum Bruch kommen. Goethe griff Wieland heftig an, der jedoch verhielt sich erstaunlich souverän. Schadow sah nun die Chance, seine Position im Bildnis Wielands zu markieren. Die Gipsbüste war 1802 vollendet, die Marmorausführung erst 1805. Wieland, der im Alter eine schwarze Kappe trug, wurde entsprechend dargestellt, milde, freundlich und auch nüchtern, mithin zeitgenössisch.

Auch Kotzebue ließ sich den nachdrücklichen Hinweis aus Schadows Auffassung des Wieland-Porträts nicht entgehen, Goethe zum Tort. Im ersten Jahrgang seiner Zeitschrift des *Freimüthigen* von 1803 – der uns gleich ausführlicher beschäftigen wird – bildete er in Nr. 87 am 2. Juni Schadows Büste Wielands im Umrissstich ab, en face und im Profil.² Man sollte allerdings die Versatilität Schadows nicht unterschätzen. Wenn er Burys Goethe-Hagiographie paraphrasiert, ihn aber zugleich in die Wolken versetzt, dann weiß er genau, woher ein derartiger Verklärungstypus stammt. Die im Stich weit verbreitete Darstellung von Sarah Siddons als tragische Muse, auf Wolken auf einem Thron, hinterfangen von den an Michelangelo orientierten Verkörperungen von Furcht und Mitleid, gemalt in gleich zwei Fassungen von Joshua Reynolds, ist eine forcierte Inszenierung, die kaum Schadows Beifall finden konnte. In seiner Antwort auf Goethes Berlin-Litanei weiß er Reynolds durchaus zu würdigen, aber mit einer entscheidenden Einschränkung: »...als Porträtmaler ist Reynolds hochzuschätzen, aber auch nur als solcher...«. Das impliziert die Ablehnung einer nobilitierenden Einkleidung mit Hilfe eines klassischen Apparates. Für ihn war das Charakteristische einer Person nicht durch hinzugefügte Zeichen zu evozieren, sondern in der Erscheinung der Person einzufangen.

Goethe auf Schadows karikierender Zeichnung präsidiert der in irdischen Gefilden angesiedelten Romantikerfraktion (Abb. 2). Die mit schnellen Strichen markierten Gestalten sind nicht so schwer zu identifizieren. Links, unsicher auf einem Bücherstapel balancierend, finden sich zwei Figuren, die sich wie die Dioskuren umarmeln, das können nur die Gebrüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel sein. Sich im Typus der

2 Für eine Abbildung siehe *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle/Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum/Berlin, Nationalgalerie, Köln 1994, S. 144, Abb. 88.

Dioskuren aneinander lehrende Brüderpaare sind wohl eine Erfindung der englischen Kunst des 18. Jahrhunderts. Berühmtestes Beispiel ist John Clostermans Darstellung des 3rd Earl of Shaftesbury mit seinem Bruder Maurice Ashley-Cooper aus dem Jahr 1701. Letztlich geht der Typus natürlich auf die antiken Dioskuren, Castor und Pollux, zurück. Bei der den Schlegelbrüdern folgenden Figur ist die Forschung sich unsicher, um wen es sich handelt, obwohl schon früh, wie mir scheint richtigerweise, Ludwig Tieck vorgeschlagen wurde. Das dürfte zu begründen sein. Denn einerseits verweist er auf eine auf hohen Stelzen gehende Figur, die in den Karikaturen der Zeit Schule machen sollte und die mit Novalis zu identifizieren ist. An seine Tieck benachbarte Stelze hat sich eine kleine Figur geklammert, ein Teufelchen wurde darin gesehen. Schaut man genau hin, so kann man erkennen, dass es sich um ein Katzentier handelt, genauer: um Tiecks gestiefelten Kater, sein regelmäßiges Attribut in den Karikaturen. Shadow hat versucht, Novalis physiognomisch erkennbar zu gestalten, nur Novalis' Kopf ist etwas größer und eindeutiger wiederholt worden. Dass Tieck auf Novalis weist, erklärt sich leicht. Von Novalis stammt ein berühmtes Gedicht *An Tieck*, in dem er ihn zu einem Vertrauten im Geiste erklärt, in mystischen Jakob Böhme'schen Traditionen. Die Stelzen, ein besonderer Kothurn, lassen Novalis in höheren Regionen schweben, allerdings wie bei den Gebrüdern Schlegel, mit unsicherem Stand. Wir sollen wohl lesen, die Dargestellten seien samt und sonders vom Absturz bedroht. Novalis, das macht den Tieck'schen Verweis noch deutlicher, war gerade im März 1801 gestorben und Tieck in verschiedener Hinsicht sein Erbe geworden. Er bearbeitete den Nachlass, antwortete auf Novalis' ihm gewidmetes Gedicht bereits 1801 mit den Versen *An Novalis* und gab 1802 Novalis' *Schriften* heraus. Den von rechts zum Stelzenmann Schreitenden hat man unspezifisch einen Genius des Novalis genannt. Das scheint schlicht abwegig, hier geht es um bestimmte Personen. Nach langem Grübeln ist mir klar geworden, was er in der Hand trägt: einen großen Schirm. Und da die Figur zudem, verglichen mit Tieck, winzig klein erscheint, so kann es sich nur um Friedrich Schleiermacher handeln, der 1799 seine *Reden über die Religion* publiziert hatte. Die Anregung hierzu stammte von Friedrich Schlegel, mit dem er ab Dezember 1797 fast zwei Jahre in einer engen Wohngemeinschaft verbrachte. Der Kontakt zwischen den beiden blieb, allen folgenden Schwierigkeiten zum Trotz, eng. Denn nach der Publikation von Friedrich Schlegels Skandal auslösenden *Lucinde* 1799 schritt Schleiermacher als einer der wenigen zu einer öffentlichen Verteidigung. Er publizierte 1800 *Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde* und schrieb zudem eine Rezension. Zum anderen hatten Schleiermachers *Reden* eine starke Wirkung auf Novalis und umgekehrt arbeiteten Schlegel und Schleiermacher an der Publikation der zwischen 1799 und 1800 formulierten mathematischen Fragmente von Novalis.

Doch was soll der Sonnenschirm in Schleiermachers Hand? Auch das lässt sich klären. Schleiermacher verkehrte im Salon von Henriette Herz, er wurde ihr wichtigster Vertrauter, Schleiermacher fühlte sich von ihr unwiderstehlich angezogen. Der ausgeprägte Verkehr eines reformierten protestantischen Pfarrers mit einer gebildeten Jüdin erregte im protestantischen Berlin entschieden Missfallen. Eine zeitgenössische Karikatur zeigt Schleiermacher als Sonnenschirm in der Hand von Henriette Herz, dieses Signum wurde er nicht wieder los. Einen derartigen zusammenlegbaren Sonnenschirm nannte man in Berlin einen Knicker, auch der Spitzname blieb Schleiermacher. Ganz rechts auf Schadows Karikatur tauchen noch zwei seltsame Gestalten auf: die eine nur als Brustbild, die andere als Hund mit Menschenkopf. Zu ersterer hat die Forschung nichts zu sagen, ich leider auch nicht. Bei der Hundefigur hat man vermutet, es handele sich um Friedrich Nicolai. Das hat einiges für sich. Da die beiden rechten Figuren im Profil auftauchen, in Gegenrichtung zu den Romantikern, könnte man in ihnen von der Geschichte überholte Gegner der romantischen Bewegung vermuten. Nicolai, zum Zeitpunkt von Schadows Karikatur knapp siebzig Jahre alt, hatte es sich seit Herders Zeiten mit allen Neuerern verdorben. Der Goethe'sche Sturm und Drang und schließlich auch die Romantiker mussten sich die heftigsten Angriffe gefallen lassen. Die Angegriffenen schossen aber – keiner so wie Goethe, bis in den *Faust* hinein – aus allen Rohren zurück. Selbst Schadow sagte vom alten Nicolai: »...er kann nur noch bellen und wässern«. In den Topf einer auf bloßen Rationalismus abonnierten Aufklärung wollte auch Schadow nicht.

So wird man sagen müssen, dass der *Versuch auf den Parnaß zu gelangen* zwar einige Motive aufweist, die auf Schadow verweisen können, vor allem aber liefert der Text von Merckels *Ansichten* in einer völlig den Rahmen sprengenden, über drei Seiten gehenden Anmerkung eine einzige Rechtfertigung von Schadows künstlerischer und auch theoretischer Position, vor allem gegenüber Goethe, die kaum ohne direkte Beteiligung Schadows entstanden sein kann. Zum Schluss heißt es da:

Armer Schadow! Was hilft dir dein langes, mühsames Studium der Antike? Was hilft es dir, daß du die eigenthümlichen Verhältnisse, und das Charakteristische fast aller Ideale der Alten schier mit Kohle an die Wand malen kannst? – Was hilft dir dein – mit Scharfsinn entdecktes Maaß zur richtigen Bestimmung jener Verhältnisse, und das rastlose Bestreben, überall die schöne, lebendige Natur nach diesen Verhältnissen zu prüfen, und so das Eigenthümliche jeder Nation, jedes Alters u.s.w. zu bestimmen? ... Doch tröste dich! dein Marmor wird unstreitig länger dauern als das Papier, worauf die Zeitung für die E.W. [die *Elegante Welt*] gedruckt ist!

Da Merkel und Schadow beide für die Zeitschrift *Eunomia* tätig waren, ist nicht nur ein Austausch, sondern direkte Arbeitsteilung bei der Abfassung des Textes anzunehmen. Denn wenn die Rede von Schadows Physiognomie- und Maßstudien ist, dann spricht dies für Insiderinformationen, schließlich sind Schadows drei große theoretische Untersuchungen zu den Verhältnissen des menschlichen Körpers, zu den Maßen nach Alter und Geschlecht und zu den Nationalphysiognomien, an denen er jahrzehntelang gearbeitet hatte, erst zwischen 1830 und 1835 publiziert worden. Und dennoch: Die Parnaßzeichnung ist vom Zeichnerischen und Kompositorischen her – selbst wenn man bewusste Karikaturzüge in Rechnung stellt – so schwach, dass man Schadows Hand nicht zu erkennen vermag.

Anders verhält es sich mit der zweiten Karikatur, die Kotzebue in seinem *Freimüthigen* in der Nr. 115 des ersten Jahrganges von 1803 und zwar am Donnerstag den 21. Juli mit einer ausführlichen *Erklärung* (Abb. 3) versieht. Hier geht es nicht, wie bei den *Ansichten*, um eine Interaktion von Text und Bild, sondern allein um eine Bilderklärung. Wie allerdings konnte es dazu kommen, dass diese zweite Karikatur mit dem Titel *Die neuere Aesthetik* (Abb. 4) in der Forschung deutlich abgewertet und damit kaum berücksichtigt wurde, wo sie doch, wie schon der erste Blick lehrt, künstlerisch entschieden anspruchsvoller ist? Selbst in der vorzüglich dokumentierten und kommentierten Ausgabe der wichtigsten Schriften des Berliner Literaturstreites wird die erste Karikatur, die Merckels *Ansichten* begleitet, ohne zu zögern Schadow zugeschrieben, wobei die Frage nach Entwurf und Ausführung, nach Anregung oder Eigenhändigkeit gar nicht erst auftaucht, und auch die Identifizierung der dargestellten Protagonisten weit getrieben wird, während selbst dies bei der zweiten Karikatur nur in Ansätzen unternommen wird. Die Frage nach dem entwerfenden bzw. ausführenden Künstler spielt hierbei gar keine Rolle.

Die Antwort ist leicht zu finden: Die Forschung ist Merkel auf den Leim gegangen. Dabei spielt auch die Priorität der einen oder der anderen Karikatur eine Rolle, selbst wenn sie nicht mit gänzlicher Sicherheit zu klären ist. Bereits in der ersten Nummer seiner Zeitschrift *Der Freimüthige* vom 3. Januar 1803 hatte deren Herausgeber August von Kotzebue erklärt: »Auch wird der Freimüthige nächstens einen Versuch machen, die Englischen Karikaturen auf unseren Boden zu verpflanzen, wozu das Deutsche Vaterland reichlichen Stoff darbietet.« Das heißt, die Karikatur auf *Die neuere Aesthetik* war bereits zu diesem Zeitpunkt geplant. Und es scheint mir ganz undenkbar, dass dies ohne Beteiligung Gottfried Schadows geschehen soll. Schadow und Kotzebue waren eng befreundet. Kotzebue, Hirt und Schadow planten ganz offensichtlich gemeinsam die literarische Kampagne gegen Goethes Anwürfe und gegen die vernichtenden Kommentare

Reinholdt'sche Buchdruckerei

1803.

Nr. 115.



Der Freimüthige,

(Donnerstage)

(Den 21sten Julius)

Der Preussische Zeitung für gebildete, undefangene Leser.

Erklärung der Karikatur.

Sie spricht sich selbst aus. Die neuere Kesthe-
 er ist fährt triumphirend durch eine Ehrenpforte von
 Klatschrosen. Sie ist, wie sich's gebührt, in Nebel ver-
 hüllt, und nichts ist klar an ihr geblichen, als der Hus-
 sen, und die zum Gehen nöthigen Theile. Der Füh-
 rer des Triumphwagens ist die wohlgenährte poetische
 Poesie, welche, als unsichtbar, mit der Krone, der
 dreifachen, geschmückt erscheint, und zwischen ihren
 Weinen einen kleinen Wechsellag, genannt Marcos,
 protegirt. Statt der Kasse des Phoebus, welche vormals
 den Wagen zogen, haben zwei Hyperbolder sich ein-
 gespannt, und thun ihr Möglichstes. Weil aber doch in
 den tausend Jäten dieser Bekleidung die Kraft nicht im-
 mer wohnt, so ist ein Gefindel von Journaten in us
 und es, in a und o zu Hüfte gerufen worden,
 und das Gelande hault hault hault!
 kam hinterher geredet,
 wie Wackerwind im Halkettuch
 durch düre Blätter rasirt;

und nun schiebt es aus allen Kräften, wobei eine magere
 Dame, mit der Wetterfahne auf dem Haupte, sich die
 Schleppe aufhebt, und ein dicker Hassenbube Schimpf-
 worte sprudelt. Hinter dem Triumphgig der neuern
 Kesthetik steht, zu ihrer Bedienung, die Langeweile
 und Feiert. Vor dem Wagen her schwebt der berühm-
 te Wundervogel Greif, dem, seitdem er keine Schäge

mehr bewacht, die Ohren ein wenig gewachsen sind. Er
 hat dem Nachwächter eine Tuba geraubt, und bläst, daß
 der Welt, der eleganten, die Ohren gelten. Hoch in den
 Lüften schweben die vier Schlegelischen Weisheiten: Faul-
 heit, Frechheit, Grobheit und Born, welche laut
 der Welt verkünden: Diese ist unsere liebe To-
 chter, an der wir Wohlgefallen haben. Warum
 der schalkhafte Zeichner die Grobheit als einen gemästeten
 Bernhardsiner Münch dargestellt hat? weiß ich nicht,
 und es muß doch auch etwas zu errathen übrig bleiben.
 — Der Triumphwagen fährt und rollt und vernichtet,
 und ekrauset, und ekaboussirt Wieland, Lessing, Engel,
 Voltaire, Racine, Euripides, Virgil et caetera, et caetera;
 auch ist die liebe Natur schlimm weggekommen, denn
 schon sind beide Hände ihr abgefahren. — Der Zug geht
 an einem offenen Grabe vorüber, aus welchem Jakob
 Böhm andächtig herauschaunt, und sich gewaltig freut.
 — Unter dessen haben ein Paar berühmte Kanimen-
 schen den Platz unter der Ehrenpforte bereits eingenom-
 men, setzen sich selber lieblich Lorbeerkränze auf,
 und werden von dem Vater, dem gestiefelten, zärtlich
 umarmt. Unweit davon steht der arme Euripides, und
 fragt sich im Kopfe; denn einer von den Lorbeerkränzen
 ist ihm eben heruntergerissen worden. — Hinter ihm er-
 blickt man Männer unter einer süßlichen Dacktrau-
 fe, welche in einem Eimer fließt, auf dessen Boden be-
 sonders Einer mit Falken-Blitzen den Wig sucht, der

[115]

3. Titelseite von *Der Freimüthige* 115, 21. Juli 1803

der Romantiker zu den drei Genannten, die den Artikel in der *Eunomia* zur Verteidigung Schadows, wie Hilmar Frank betont, gemeinsam verantwortet haben. Die Karikatur zur *Neueren Aesthetik* wurde erst am 21. Juli 1803 im *Freimüthigen* veröffentlicht. Etwa zur gleichen Zeit erschienen Merckels *Ansichten* mit der Karikatur zum *Parnaß*.

Am 6. und 10. April publizierte Garlieb Merkel in seiner Zeitschrift *Ernst und Scherz* (11. und 12. Blatt) einen Artikel *Über Karikaturen*, in dem er »seine« Karikatur mit der von Kotzebue verglich – und Letztere für völlig verfehlt erklärte. Die Kritik war insofern von einiger Raffinesse, als er in seinem Blatt die Prinzipien, die seiner Meinung nach eine Karikatur definieren, perfekt erfüllt sah, während sie in der anderen aus seiner Sicht überhaupt nicht begriffen waren. Dieses vernichtende Urteil hat die Forschung bis heute beeinflusst, dabei ist es völlig absurd, allerdings typisch für den extrem selbstbezogenen Merkel, der sich, weil seine Publikationen einigen Erfolg hatten, für unwiderstehlich hielt. Selbst wenn er später die redaktionelle Leitung des *Freimüthigen* übernahm, so machten doch zuvor seine Angriffe in alle Richtungen auch nicht vor Kotzebue Halt, wenn es darum ging, die Meinungsführerschaft zu behaupten. So stellt er vor allem die Motivwahl von Kotzebues *Neuerer Aesthetik* in Frage, ihre Bedeutung sei nicht zu erschließen, und darum fehle dem Ganzen jeglicher argumentative Zusammenhang.

Diese Feststellung ist insofern besonders perfide, als beide Karikaturen nach denselben Prinzipien funktionieren. Sie beziehen ihr Arsenal aus der tagespolitischen Debatte. Die dort geprägten Bilder, wenn sie besonders treffend und eingängig sind, verselbständigen sich und bleiben der Person oder Sache, auf die sie Anwendung gefunden haben, auf Dauer anhängend, ja, dienen zu ihrer Identifizierung. Da die Schriften zum Berliner Literaturstreit in schneller Folge und immer aufeinander reagierend erschienen, ergab sich ein immanenter Diskurs, der ein Repertoire entwickelte, das in diese oder jene Richtung gewendet durchaus auch in seiner Bedeutung auf den Kopf gestellt werden konnte. Schleiermacher und der Sonnenschirm, Tieck und der Kater, die Schlegel als Dioskuren, Novalis und seine Stelzen, der aus dem Grab auftauchende Jakob Boehme oder Goethe und die Tiara – wie gleich zu zeigen sein wird – diese Charakterisierungen hängen den Gemeinten auf Dauer an. Kannte man den Diskurs, konnte man die bildlichen Argumente verstehen, ihre Entzifferung machte ihren Reiz aus.

Ein sonderbarer Triumphzug der Vertreter der neueren Ästhetik bewegt sich mit einem großen Wagen von rechts nach links, vom Lokal »Alte Rheinweine« zum »Aesthetischen Restaurateur«. Gezogen wird der Wagen von zwei hyperboräischen Eseln, den Gebrüder Schlegel. Viele unterstützen sie, indem sie hinten den Wagen schieben. Auf dem Kutschbock thront eine feiste selbstzufriedene Gestalt, die Hände über dem Schmerbauch zusammengelegt, gekrönt von einer dreigestuften päpstlichen Tiara. Hat

man die geistreiche, anonym erschienene Parodie *Der Thurm zu Babel* von 1801 gelesen, so sind die Identifizierung und der Kontext eindeutig. Im *Thurm zu Babel* lautet die Regieanweisung ziemlich am Anfang:

Trompeten und Pauken. Eine theatralische Kuppel, angemahlt wie ein Parnaß (das Modell ist im Park zu Weimar) wird weit über die anderen Gipfel des Thurmes empor gehoben. Darauf sitzt – Goethe – während der ganzen Handlung steif wie ein Jovisbild. Zu beyden Seiten unten auf zwey hohen Maulwurfskugeln sind zu sehen – die Schlegel. Goethe spricht: »...da sitz' ich auf des Glücksschermessers letzter Spitze/ Im Busen Prometheus' Feuer, in der rechten Jovis Blitze/ Und auf dem Kopfe die dreyfaltige Papstesmütze«.

Also sitzt Goethe auf dem Kutschbock, doch ohne jede physiognomische Ähnlichkeit. Offenbar soll die Möglichkeit gegeben werden, zu leugnen, dass Goethe gemeint ist. Obwohl die Eingeweihten dessen sicher sein konnten, denn zwischen den Beinen des Kutschers Goethe ist ein Wechselbalg eingeklemmt: Friedrich Schlegels *Alarcos*, wie Kotzebues Text ausweist. Das Schlegel'sche Stück, das Goethe protegirt und auf das Weimarer Theater gebracht hat, erwies sich, wie erwähnt, als ein vollständiger Reifall. Doch dieses Versteckspiel ist insofern von einiger Raffinesse, als Goethe auf der Karikatur auch als erkennbare Person sein Vorkommen hat, was man, wie vieles andere, nicht gesehen hat. Denn auf dem Balkon des Lokals, das Goethes Leib- und Magengetränk, den Rheinwein, ausschenkt, ist durch die Bezeichnung »Alte Rheinweine« auf vergangene und damit überholte Zeiten hingewiesen. Der jugendliche Goethe steht rechts an der Schmalseite des Balkons und vor ihm ist mit reichlicher Sicherheit Schiller platziert. Sie vertreten die ältere literarische Tradition, unter deren Protektorat die wilde Meute der Romantiker steht, für die sich, wie die Figur auf dem Kutschbock verdeutlicht, Goethe zum Narren macht. Vor den Deichseln der hyperboräischen Esel, leicht zurückversetzt, eine antikisch gewandete Figur, die sich erstaunt am Kopf kratzt: Euripides, dessen *Ion* August Wilhelm Schlegel nach Meinung der Konservativen verhunzt hat. Im Vordergrund jedoch eine Hauptgruppe der ganzen Karikatur: zwei sich umarmende Herren, die sich entweder wechselseitig oder selbst mit Lorbeerkränzen bekrönen. Tieck ist sowohl physiognomisch als auch durch seinen Kater sofort zu erkennen. Bei dem anderen dürfte es sich um einen heute eher vergessenen, für die Kampagne jedoch zentralen Protagonisten handeln: Johann Christian August Ferdinand Bernhardt, Tiecks Schwager, der seine Schwester Sophie geheiratet hatte. Bernhardt, ebenfalls eine vielschreibende Berliner Größe, hat in Johann Daniel Falks *Der Jahrmarkt*



4. Anonym, *Die neuere Aesthetik*, kol. Radierung, 19,2 x 24,2 cm, 1803, Beilage zu: *Der Freimüthige* 115, 21. Juli 1803

zu *Plundersweilern* von 1800/1801 einen dauerhaften Auftritt zusammen mit Lucinde, die er verteidigt, um Friedrich Schlegel zu rechtfertigen, dem er zudem besonderen Witz zuerkennt. Und die skandalöse Lucinde spielt auch auf dem Triumphwagen die zentrale Rolle, womit die gesamte Karikatur sich primär gegen Friedrich Schlegel wendet. Denn Lucinde, nackt, weitgehend in Nebel gehüllt, von dem nur ihr knackiger Hintern und ihr praller Busen ausgenommen sind – was die Aussage eindeutig macht –, wendet sich lächelnd über die Schulter nach außen, ein schmales Tuch umweht ihren Körper aufs Eleganteste. Sie steht auf einem grob gezimmerten Stuhl, und vor dem Original der Graphik kann man identifizieren – dem Sitz ist eine Rundung eingeschrieben –, dass es sich um einen Kloststuhl handelt. Auf die Lehne dieses Sitzmöbels stützt sich eine gähnende weibliche Figur. Kotzebues Text entschlüsselt sie als die Verkörperung der Langeweile. Unvermeidlich taucht als Kronzeuge der mystisch-romantischen Tradition aus seinem Grabe im Vordergrund Jakob Böhme auf.

Manches wäre noch zu benennen, etwa, dass es sich bei dem in einem Bottich Stochernden links im Hintergrund, der dies, wie es im Text heißt, mit Falkenblicken

tut, um den genannten Autor des *Jahrmarkts von Plundersweilern* Johann Daniel Falk handelt. Dass für Tieck und Bernhardi, aber mehr noch für den Triumphwagen selbst, eine Ehrenpforte errichtet wurde, verweist auf August Wilhelm Schlegels grandios böse Abhandlung *Ehrenpforte und Triumphbogen*, die auf den armen Kotzebue zielt. Der trompetende Greif dagegen bezieht sich auf den doppelten Greif auf dem Titel der *Zeitung für die elegante Welt*, womit deren Propagandarolle für die romantische Bewegung betont wird.

Allein zwei Dinge verdienen noch einen genaueren Kommentar. In den Wolken tauchen vier Figuren auf. Sie lassen sich mit Hilfe von Kotzebues Text als Faulheit, Frechheit, Grobheit und Zorn identifizieren und verweisen so wiederum auch Friedrich Schlegels *Lucinde* von 1799, an der sich Kotzebue ja bereits im Erscheinungsjahr abgearbeitet hatte. In Schlegels Text ist die Rede von »göttlicher Grobheit, heiligem Zorn«. Ferner gibt es gar ein langes Kapitel mit dem Titel die *Allegorie von der Frechheit*, zudem ist die Rede von der »gottähnlichen Faulheit«. Von der Frechheit heißt es auch, sie sei »groß und edel«. Das ließ sich leicht persiflieren. Auf der Karikatur untersteht sich die durch eine fliegende Gewandbahn hervorgehobene Frechheit nicht, auf die in der Wolkenbank erscheinende Zeile: »Diese ist unsre liebe Tochter an der wir Wohlgefallen haben« hinzuweisen. Dabei handelt es sich um ein beinahe wörtliches Zitat aus Schlegels *Lucinde*, in dem allerdings nicht von der Tochter, sondern vom Sohn die Rede ist. Die Tochter ist hier natürlich die obszöne Lucinde. Der Verweis gerade auf diese Zeile aus Schlegels *Lucinde* ist besonders treffend, als es sich bei Schlegels Zeile um eine durchaus als blasphemisch zu lesende Paraphrase auf den biblischen Vers aus Matthäus 17,5 handelt, in dem Gott mit fast den gleichen Worten auf Christus verweist. Die Bloßlegung in der Karikatur, wörtlich genommen, könnte nicht treffender sein.

Als Zweites ist zu verweisen auf die breit am Boden verteilten Manuskripte, über die der Triumphwagen hinwegfährt. Alle Aufklärer von Rang und Namen und ihre literarischen Gewährsleute sind hier versammelt. In der Mitte liegt die vielbrüstige Diana von Ephesus als die Verkörperung der Natura. Sie ist unter die Räder gekommen, ihr hat man die Hände abgefahren. Ihre rechte Hand weist, wie auf eine Signatur des gedanklichen Urhebers der Karikatur, auf den Namen Kotzebues.

So lässt sich in einem Satz sagen: Nach Aussage dieser Karikatur deformieren die Romantiker die Natur. Das ist auch Schadows Credo. Dafür, dass die zweite Karikatur wohl von ihm entworfen wurde, spricht nicht nur seine enge Vertrautheit mit Kotzebue und nicht etwa mit dem eigenwilligen Merkel, zudem lassen sich auch formale Gründe anführen. Schaut man allein auf Schadows Zeichnungen zum Tänzerpaar Salvatore und Maria Viganò von 1796/97, von denen 21 Blätter auch gestochen wurden, dann lässt sich

die um den Leib der Lucinde locker geschlungene und im Wind flatternde Gewandbahn mit dem im Tanz bewegten langen Schal von Maria Viganò unmittelbar vergleichen, und auch die tanzartig bewegte Schöne mit Fähnchen auf dem Kopf inmitten der dem Triumphwagen nachfolgenden Gruppe weist entschiedene Ähnlichkeiten mit Signora Viganò auf: Die Art, wie das Gewand gerafft ist und vor allem der erhobene Fuß mit schmalen Schuh, dem man leicht auf die Sohle schaut, scheint geradezu wörtlich von den Darstellungen der berühmten Tänzerin übernommen zu sein. Wie dem auch sei, die Qualität der Zeichnung zur neueren Ästhetik übertrifft die zur Parnasswanderung bei weitem und scheint Schadow sehr viel eher zuzutrauen zu sein. Von einem Laien stammt sie jedenfalls nicht.

Literaturverweis

Da die gesamten Schriften zum Berliner Literaturstreit von 1803 gesammelt publiziert und vorzüglich und ausführlich kommentiert sind, wird auf detaillierte Nachweise verzichtet: Rainer Schmitz (Hg.), *Die ästhetische Prügeley. Streitschriften der antiromanischen Bewegung*, Göttingen 1992. Dieser Publikation wird viel verdankt. Ein Gutteil der Identifizierung des Personals der Karikaturen geht zurück auf: Georg Witkowski, *Ansichten der Literatur und Kunst unsres Zeitalters*, o. O. 1803 (Faks. Weimar 1903), heute in einem indischen Reprint greifbar. Zuletzt zum Streit: Alexander Kosenina, »Kotzebues ›Nullität‹«, in: *Germanistisch-Romanistische Monatsschrift* 64, 2014, S. 329–343. Zu Schadows Anteil: Hilmar Frank, »Goethe, Schadow und das Formgesetz der Plastik«, in: *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, hg. von Bernhard Maaz, Ausst.-Kat. Düsseldorf, Kunsthalle/Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum/Berlin, Nationalgalerie, Köln 1994, S. 141–147, dort auch unter Kat. Nr. 112–116 zu den Schadow-Zeichnungen von Maria Viganò, zu seiner Wieland-Büste ebd., S. 143, dazu ausführlicher: Ulrike Krenzlin, *Johann Gottfried Schadow. Ein Künstlerleben in Berlin*, Berlin 1990, S. 136–137. Schlegels *Lucinde* ist im Netz als Faksimile greifbar, Goethes Text gegen die Berliner Kunst und Schadow in Sonderheit und Schadows Antwort in den wichtigsten Passagen und mit Kommentar, in: Werner Busch und Wolfgang Beyrodt (Hg.), *Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft* (= Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente, 3 Bde., Bd. 1), Stuttgart 1982, S. 91–110.

Philippe Sénéchal

Rénover l'art sacré, répondre au camp laïc en 1905 : le décor d'Henri Rapin dans la cathédrale de Besançon

Même s'il n'a toujours pas fait l'objet d'une monographie publiée, Henri Joseph Théophile Rapin (Paris, 24 février 1873–Paris, 30 juin 1939) occupe une place importante dans l'histoire des arts décoratifs de la première moitié du XX^e siècle et particulièrement du mouvement Art Déco¹. D'abord peintre et illustrateur, il s'orienta assez vite vers les arts de l'ornement, produisant des modèles pour les objets et les matériaux les plus variés, du mobilier à la céramique, en passant par le cuir. Disciple d'Eugène Grasset (1841–1917), ami d'Henri Ballery-Desfontaines (1866–1909), il devint en 1904 membre de la Société des Artistes Décorateurs (SAD), et membre de son Comité dès 1911. Dès 1905 et jusqu'en 1930, il exerça les fonctions de conseiller artistique et de designer graphique pour le prestigieux malletier Moynat². D'avril 1918 à 1928, il fut le directeur artistique de l'école pour jeunes filles dépendant du Comité des Dames de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, qui compta Charlotte Perriand parmi ses élèves³.

1 Le seul travail d'envergure est celui d'Alexia Carraz, *Henri Rapin (1873–1939), un artiste décorateur*, mémoire de maîtrise d'art contemporain, sous la direction de Bruno Foucart et Françoise Hamon, Université de Paris IV, 1998, 5 vol. Je remercie chaleureusement Mme Carraz de m'avoir permis de consulter son remarquable mémoire, dont seuls les vol. III à V sont déposés à la Documentation du musée d'Orsay (vol. III : Fiches de catalogue ; vol. IV et V : Catalogue).

2 Ce pan de la carrière de l'artiste, absent du mémoire d'Alexia Carraz, est aujourd'hui exalté par la Maison Moynat, acquise et relancée par LVMH en 2010 : « World of Moynat. Naissance d'une légende », URL : <https://www.moynat.com/fr/worldofmoynat/naissance-dune-legende/> [dernier accès : 06.08.2018].

3 Guillemette Delaporte, Marie-Amélie Tharaud et Élise Kerschenbaum, *Le Comité des Dames. La formation artistique des femmes au sein de l'Union Centrale des Arts Décoratifs (1892–1925)*, petit journal numérique de l'exposition, Paris, Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, 2012, URL : <http://madparis.fr/francais/bibliotheque/actualites-583/expositions-terminees/presentation-3095> [dernier accès : 07.08.2018].

Il travailla aussi pour la manufacture nationale de Sèvres de 1920 à 1938, comme inspecteur des travaux d'art⁴. Il joua un rôle éminent lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes de 1925. Devenu premier vice-président du Comité de la SAD, Rapin fit partie, en tant qu'organisateur, de plusieurs jurys d'admission et de récompenses et il négocia avec les pouvoirs publics l'emplacement dévolu aux artistes décorateurs. En tant qu'exposant, il conçut le salon de réception et la salle à manger du pavillon de l'Ambassade française ainsi que le jardin, le cabinet de travail et la décoration des galeries d'exposition de la manufacture nationale de Sèvres. Il fournit aussi des meubles pour le pavillon du Collectionneur du groupe Ruhlmann et deux peintures (*L'Enseignement* et *Le Mobilier*) pour la Cour des Métiers⁵. En outre, la Maison Moynat obtint le Diplôme d'Honneur à l'Exposition de 1925 pour l'exceptionnelle malle en maroquin rouge à cabochons métalliques et palmes bleu lapis entourées de clous en laiton que Rapin avait dessiné⁶. Sa renommée d'ensemblier fut telle qu'il fut chargé, entre 1927 et 1928, de décorer et de meubler la salle des fêtes de la mairie du XV^e arrondissement à Paris, inaugurée le 16 février 1929 et restaurée en 2011⁷. Enfin il conçut le décor complet de sept pièces de la résidence du prince Asaka Yasuhiko (1887–1981) à Tokyo, achevée en 1933 et devenue en 1983 le Tokyo Metropolitan Teien Art Museum⁸.

C'est son activité de peintre qui est la moins connue aujourd'hui. Son singulier chemin de croix en grisaille, peint pour l'église Saint-Martin à Hénin-Liétard – devenu Hénin-Beaumont en 1971 suite à une fusion avec la commune de Beaumont-en-Artois – et composé de gros plans presque uniquement sur la figure du Christ, peut être considéré comme un chef-d'œuvre de l'art sacré du XX^e siècle. Ses cadrages révolutionnaires transposent dans la peinture certaines innovations cinématographiques, comme celles de *La Passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer, projetée pour la première fois

4 Carraz, 1998 (note 1), t. I, p. 68–89 ; et Isabelle Laurin, « Sèvres, son rayonnement international », dans *1925, quand l'Art Déco séduit le monde*, éd. par Emmanuel Bréon et Philippe Rivoirard, cat. exp. Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 2013, p. 120–125.

5 Carraz, 1998 (note 1), t. I, p. 34 ; et Yves Badetz, « Le style national d'une œuvre collective », dans cat. exp. Paris, 2013 (note 4), p. 104–119.

6 Paris, collection Moynat. Voir supra note 2.

7 La voûte s'orne d'une toile marouflée d'Octave Denis Victor Guillonnet. Voir « Restauration de la salle des fêtes », URL : <https://www.mairie15.paris.fr/ma-mairie/mon-arrondissement/restauration-de-la-salle-des-fetes-88> [dernier accès : 06.08.2018].

8 *Art Deco in the Former Prince Asaka Residence*, cat. exp. Tokyo, Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Tokyo 2005 ; Corinne de Ménonville, « Deux exemples remarquables d'Art Déco en Asie », dans cat. exp. Paris, 2013 (note 4), p. 216–221 ; et le site du musée Teien, URL : <https://www.teien-art-museum.ne.jp> [dernier accès : 06.08.2018].



1. Vue générale de la chapelle Saint-Denis, Besançon, cathédrale Saint-Jean

en France le 25 octobre 1928. Ce chemin de croix a été classé au titre des monuments historiques par arrêté du 21 mai 2003 avec l'ensemble du bâtiment et du décor conçus par Maurice Boutterin entre 1929 et 1932 et des verrières de Jean Gaudin. Mais il n'est connu que de rares spécialistes et n'est pas visible actuellement car l'église est fermée pour restauration. Même s'il est accessible, l'autre grand décor religieux d'Henri Rapin, la chapelle Saint-Denis, dite aussi chapelle de semaine, dans la cathédrale Saint-Jean de Besançon, est quant à lui totalement négligé⁹. On n'a publié sur lui aucune étude or il s'agit d'une œuvre d'une grande efficacité narrative, qui témoigne à la fois du renouveau de l'art religieux en France au début du XX^e siècle et du climat politique au moment de la Séparation de l'Église et de l'État.

Le cycle peint par Henri Rapin est sa première grande commande picturale. Constitué de sept toiles marouflées, il orne depuis 1905 la chapelle Saint-Denis, qui avait été élevée entre 1561 et 1563 dans le bas-côté gauche (fig. 1)¹⁰. Selon un schéma typologique

9 La conservation de ces huiles sur toile laisse à désirer ; elles souffrent de l'humidité et on remarque des écailles, des accidents sur les bordures et des décollements. Une restauration serait bienvenue.

10 Carraz, 1998 (note 1), t. III, fig. 6-1 à 6-8 ; et t. IV, commentaire. Voir aussi Joseph Quinnez, *Les peintres et la cathédrale de Besançon. Guide du visiteur*, Besançon, 1914, p. 75-78 ; et sur l'état initial



2. Henri Rapin, *La Cène*, 1904–1905, huile sur toile marouflée, 200 x 905 cm, Besançon, cathédrale Saint-Jean, chapelle Saint-Denis

éprouvé, le décor a pour thème l'Eucharistie, avec, au centre, l'institution du sacrement, encadrée par l'annonce du mystère par le Christ et par un miracle accompli par Jésus, et précédée par quatre préfigurations dans l'Ancien Testament. Le fidèle entrant dans la chapelle suit donc l'Histoire sainte, partant des premiers sacrifices et des miracles accomplis durant l'Ancienne alliance pour aboutir à l'antitype. Beaucoup plus large que les autres, le sujet principal, *La Cène* (fig. 2), occupe toute la largeur de l'abside¹¹. Sur les côtés sont représentés, à gauche : *Les Pains de proposition* (*Abraham et Melchisédech*), *Moïse frappe le rocher* et *La Promesse de l'Eucharistie* (fig. 3) ; et à droite, *La Multiplication des pains*, *La Manne* (fig. 4) et *Le Sacrifice d'Isaac*¹². Chacun des sujets est encadré d'une bordure composée de feuillages stylisés, enrubannés et chargés de petites boules

de la chapelle Saint-Oyend, dédiée depuis le XVII^e siècle à Saint-Denis, cf. Pascal Brunet et Bernard de Vregille, « La cathédrale, du XVI^e siècle au début du XVIII^e », dans Bernard de Vregille, Éliane Vergnolle, Annick Derrider, et al. (éd.), *La cathédrale Saint-Jean de Besançon*, Besançon, 2006 (Les Cahiers de la Renaissance du Vieux Besançon, 7), p. 41–54.

- 11 H. : 200 cm ; L. : 905 cm. Signé et daté en bas à droite : HENRI RAPIN 1905. Inscription : *Jésus prit le pain et, ayant rendu grâce, le rompit, le donna aux disciples et dit : Prenez et mangez. Ceci est mon corps ; ayant aussi pris la coupe et rendu grâce, il la leur donna, disant : Buvez en tous, ceci est mon sang, le sang de la nouvelle alliance.*
- 12 Toutes ces toiles mesurent 200 x 290 cm. Les inscriptions sont respectivement : *Melchisédech, roi de Salem, fit apporter le pain et le vin et il bénit Abraham ; Tu frapperas le rocher, et il en sortira des eaux, et le peuple boira ; Jésus leur dit : Je suis le Pain de Vie. Celui qui vient à moi n'aura point faim ; Ayant rompu les pains, il les donna aux disciples, et les disciples au peuple ; Ainsi chacun en recueillait chaque matin autant qu'il lui en fallait ; Mais l'ange de l'Eternel lui dit : Ne mets pas la main sur l'enfant.* Elles témoignent d'une recherche typographique moderniste. Les lettres, sobres et assez allongées, ont le même empâtement mais les hauteurs alternent (les « O » sont petits et les



3. Henri Rapin, *Promesse de l'Eucharistie*, 1904–1905, huile sur toile marouflée, 200 x 290 cm, Besançon, cathédrale Saint-Jean, chapelle Saint-Denis

dorées, qui partent d'un cartouche chantourné au centre de la bande supérieure, avec des rosettes aux angles et, au centre de la partie inférieure, un cartouche portant une citation biblique en lettres majuscules – ce qui renforce le propos didactique et aide à la méditation sur le mystère de l'Eucharistie. Ce cycle fut exécuté par Rapin à Paris, dans son atelier de la rue de la Tombe-Issoire, entre 1902 et 1905. Avant que les toiles ne fussent envoyées à Besançon, il en présenta deux au Salon de la Société des Artistes français : « *Les Hébreux recueillant la manne* ; – *panneau décoratif pour une chapelle* » en 1904 (n° 4920) et « *Un panneau décoratif pour chœur de chapelle* » – il devait s'agir de *La Cène* – en 1905 (n° 4989).

Fils du peintre Alexandre Rapin (Noroy-le-Bourg [Haute-Saône], 1840–Paris, 1889), paysagiste qui avait suivi les leçons d'un autre Comtois, Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Henri Rapin était lui aussi monté à Paris. Formé à l'École des Beaux-Arts à partir de 1890, il reçut à son tour l'enseignement de Gérôme, mais aussi celui de Ferdinand

« R » grands avec une terminaison arrondie, par exemple) et certains caractères, comme les « S » à la partie supérieure écrasée et anguleuse, sont tout à fait neufs.



4. Henri Rapin, *La Manne*, 1904, huile sur toile marouflée, 200 x 290 cm, Besançon, cathédrale Saint-Jean, chapelle Saint-Denis

Humbert (1842–1934) et de Joseph Blanc (1846–1904)¹³. De Gérôme, il a retenu les mises en page amples et audacieuses, le goût de la couleur locale, et la vision d'un Orient biblique sévère et pierreux¹⁴. Mais il est beaucoup moins anecdotique que son maître et s'éloigne de lui par une palette restreinte et plutôt sourde, un hiératisme âpre, des ornements discrets, des silhouettes verticales très allongées, des gestes d'une fière raideur,

13 Sur Alexandre Rapin, voir Émile Isenbart, « Notice sur M. Alexandre Rapin, associé correspondant », dans *Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon, année 1889, 1890*, p. XXV–XXIX ; Émile Fourquet, « Rapin intime », dans id., *Hommes & Choses de Franche-Comté*, Besançon, 1913 ; et id., *Les hommes et les personnalités célèbres de Franche-Comté du IV^e siècle à nos jours*, Besançon, 1929, p. 477. Henri Rapin aurait aussi été l'élève du peintre de panoramas Théophile Poilpot (Paris, 1848–Paris, 1915), dont il était le filleul. Cf. Fourquet, 1913. De 1893 à 1900, il participa aux concours de l'École des Beaux-Arts et tenta deux fois en vain le concours pour le Grand Prix de Rome. Le 24 mars 1897, il fut admis 4^e au second essai, et le 31 mars 1899, admis au second essai. Voir Carraz, 1998 (note 1), vol. II, Annexe I. A) 1. 2.

14 *Jean-Léon Gérôme 1824–1904 : l'histoire en spectacle*, éd. par Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx et Édouard Papet, cat. exp. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum / Paris, musée d'Orsay / Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Paris, 2010.

des vêtements tombant en larges pans droits, et l'insertion de grands aplats de couleur, dans le sillage des symbolistes. Il aime couper un personnage ou un groupe de gens du peuple au premier plan, formant ainsi un repoussoir à la hauteur du spectateur. La sévérité est à son comble dans la *Cène*, dans laquelle il se mesure avec les grands exemples du Quattrocento. La nappe ivoire à la sobre frise géométrique ne présente aucun pli. Ce plan presque uni n'est interrompu que par deux admirables natures mortes présentant des tabourets, des vases et des coupes en grès, qui n'auraient pas déparé dans un Salon avant-gardiste et qui rappellent la production du Rapin décorateur. À plus petite échelle, une vaisselle du même type scande la table, avec des effets de rimes visuelles. Les apôtres et le Christ se découpent nettement contre un tissu uni d'un blanc plus clair, orné d'un liseré gris et de petits carrés à la Josef Hoffmann, et tendu contre un mur en faux appareil de pierre, qui s'anime de deux discrets ressauts¹⁵. Avec un sens du vide et du rythme souverain, il échelonne les disciples, passant d'un groupe de trois à un groupe de deux plus ou moins rapprochés, puis à un seul. Tous sont reliés ou rapprochés par les éléments de vaisselle disposés de façon inégalement dense. Le Christ, debout, frontal, est totalement séparé des autres personnages. Sa droite et plate tunique immaculée contraste avec les vêtements de ses disciples, où alternent le mauve, l'orangé, l'ocre et le brun. Son assiette, d'un orange cuivré, empiète à peine sur sa silhouette et ne fait que renforcer l'orthogonalité. Il est éloigné des apôtres par deux objets isolés et par là même sacralisés : la carafe d'où il a tiré le vin de la coupe de verre qu'il élève et le plat avec la miche de pain qu'il désigne. Ce Jésus affiche un hiératisme néo-roman avec plus de rudesse et radicalité que l'école de Beuron¹⁶. Lui seul a les cheveux longs et roux, selon l'iconographie traditionnelle. Les apôtres ont tous les cheveux courts ; ils sont glabres

15 Ces carrés rappellent ceux des rideaux et des autres textiles qui parent la chambre à coucher dans l'appartement du Dr. Johannes Salzer et de son épouse Johanna à Vienne, Gumpendorferstraße 8, décoré par Josef Hoffmann en 1902. Cf. Christian Witt-Döring, « Four interiors by Josef Hoffmann », dans *Josef Hoffmann: Interiors 1902–1913*, éd. par Id., cat. exp. New York, Neue Galerie, Munich/Berlin/Londres et al., 2006, p. 174–185. Rapin a pu en voir des reproductions dans *Das Interieur. Wiener Monatshefte für angewandte Kunst*, 4, 1903, p. 1–8, et particulièrement p. 6 et 7 pour la chambre. Le mobilier est toujours *in situ*, mais les tissus d'origine ont disparu. Une reconstitution de la pièce, avec des textiles refaits à l'identique, a été exposée en 2006–2007 à New York, puis en 2014–2015 à Vienne. Cf. cat. exp. New York 2006 ; Christian Witt-Döring (éd.), *Josef Hoffmann: Interiors 1902–1913. The Making of an Exhibition*, New York, 2008, p. 26–39 ; et *Wege der Moderne. Josef Hoffmann, Adolf Loos und die Folgen*, éd. par Christoph Thun-Hohenstein, Matthias Boeckl et Christian Witt-Döring, cat. exp. Vienne, MAK – Österreichisches Museum für Angewandte Kunst/Gegenwartskunst, Bâle, 2015.

16 Sur l'école de Beuron, voir Félix Standaert, *L'école de Beuron : un essai de renouveau de l'art chrétien à la fin du XIX^e siècle*, Denée, 2011.

ou arborent une barbe carrée, à la mode contemporaine. On est donc tenté d'y voir des portraits ; en tout cas, ces figures bien caractérisées ancrent la scène dans l'aujourd'hui, le mystère de l'Eucharistie devant et pouvant se répéter tous les jours. Et nul besoin de nimbes, de fond d'or ou de contrastes lumineux dramatiques pour signifier le sacré. La gravité, le dépouillement, une lumière égale, le lin candide contre lequel se détachent les figures suffisent. Dans cette œuvre d'inspiration néo-thomiste, la clarté de la raison s'unit à l'intériorité de la foi.

Pour un ensemble d'une telle nouveauté, il fallait un commanditaire audacieux. Le choix de changer complètement le décor peint, les vitraux et le mobilier de la chapelle Saint-Denis revint à un prélat d'exception, Mgr Fulbert Petit (Saint-Fort-de-Gironde, 27 juillet 1832–Besançon, 28 août 1909), archevêque de Besançon du 18 mai 1894 à sa mort¹⁷. Des travaux d'assainissement avaient été menés en 1894 et un remaniement complet fut envisagé dès cette date, selon un projet présenté par l'architecte diocésain Édouard Bérard (1843–1912), qui avait été nommé à Besançon le 26 juin 1882¹⁸. Mgr Petit avait fait transporter le Saint-Sacrement dans la chapelle Saint-Denis¹⁹. Le choix du sujet, un cycle eucharistique, lui revient aussi. Cet homme d'action, ce théologien néo-thomiste, était aussi un mystique, fervent partisan de la fréquente communion²⁰. De plus, la représentation de types du mystère de l'Eucharistie comme *La Manne* ou *Le Frappement du rocher* et du miracle de la Multiplication des pains permettait de faire allusion à la mission de l'Église – tant celle des clercs que celle des fidèles – de venir

17 René Surugue, *Les Archevêques de Besançon. Biographies et portraits. Histoire d'ensemble de la Franche-Comté. Histoire générale du diocèse et de la cathédrale de Besançon*, Besançon, 1931, p. 534–553 ; Jean-Michel Blanchot, « Monseigneur Fulbert Petit, un "évêque, citoyen et patriote". La pensée et l'action politiques d'un prélat républicain (1832–1909) », dans *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, n. s., 36, 1994, p. 101–144 ; et Gaspard Nyault et Vincent Petit, « La Séparation de l'Église et de l'État à travers l'exemple d'une chrétienté de l'Est : la Franche-Comté », dans Michel Woronoff (éd.), *La Séparation en province*, Paris, 2005, p. 125–137.

18 Carraz 1998 (note 1), vol. III, fig. 6-1 à 6-8. Chargé des travaux au palais épiscopal de Besançon après l'incendie de 1883, Bérard fut nommé architecte en chef des monuments historiques en 1897. Sur les travaux dans la chapelle, voir Besançon, Archives historiques du diocèse de Besançon, Archives de la cathédrale Saint-Jean, Boîte n° 2.

19 Quinnez 1914 (note 10), p. 76.

20 Dans sa « Lettre [...] à l'Auteur », datée du 17 octobre 1908 et servant d'introduction à l'ouvrage anonyme *La Mère Marguerite-Marie Doëns, religieuse bénédictine du Saint-Cœur de Marie à l'Abbaye de Saint-Jean-d'Angély (1842–1844)*, Paris et Poitiers, 1910, p. XIII–XXXV, et particulièrement p. XXVII–XXXIII, Mgr Petit s'attarde sur les bienfaits de l'Eucharistie pour le chrétien.

matériellement au secours des plus démunis²¹. Mgr Petit avait employé l'expression « action catholique » dès 1895. Vincent Petit et Gaspard Nyault soulignent que « dans une instruction pastorale de 1898, il appelle à “constituer par l'association, autant que le permet l'initiative privée, une sorte d'organisation chrétienne générale de la société”²². »

En choisissant Henri Rapin pour réaliser son projet, l'archevêque poursuivait plusieurs objectifs : d'une part, mettre en valeur un jeune artiste prometteur d'origine comtoise, pour ne pas froisser les susceptibilités locales, d'autre part, fuir les schémas passésistes et proposer des formules artistiques résolument neuves. De la sorte, il poussait ses ouailles à s'ancrer dans la réalité du XX^e siècle et il montrait à ses adversaires anticléricaux que l'Église n'était pas ennemie de la modernité²³. Non seulement Mgr Petit était intéressé par la question sociale, mais, en 1904 et 1905 – c'est-à-dire dans les années où Rapin peignit son cycle –, il joua un rôle de premier plan dans les négociations entre le gouvernement et le Vatican pour la préparation de la loi de Séparation de l'Église et de l'État, qui fut publiée au *Journal Officiel* le 11 décembre 1905²⁴. Chef de file des conciliateurs, surnommés les « transigeants », il fit tout son possible en 1906 pour favoriser une issue favorable à la question des statuts organiques pour les associations culturelles. Mais les propositions des évêques français se heurtèrent à l'hostilité du siège pontifical. L'encyclique *Gravissimo Officii* du 10 août 1906 ruina les efforts des modérés²⁵. À Besançon, l'affaire des Inventaires fut houleuse. L'archevêque ne put pas

21 À la fin de l'année 1903, le grand critique littéraire Ferdinand Brunetière (1849–1906) prononça devant la Conférence Saint-Thomas d'Aquin de Besançon une conférence très éclairante sur la nécessité pour les catholiques de pratiquer la solidarité et s'investir sur le terrain social, publiée l'année suivante : *L'action sociale du socialisme : au Kursaal, le 29 novembre 1903, sous la présidence de Sa Grandeur Monseigneur Fulbert Petit*, Besançon, 1904. Brunetière était très proche de Mgr Petit, lequel avait contribué à sa conversion en 1896 et se rendit à son chevet lors de son agonie, et il faisait partie des « cardinaux verts », ces intellectuels – en bonne partie académiciens – qui avaient publié dans le *Figaro* du 26 mars 1906 une « Supplique aux évêques » les invitant à la conciliation dans l'affaire des Inventaires. Cf. Jean-Marie Mayeur, *La Séparation de l'Église et de l'État*, 1966, p. 148–154 ; et Blanchot, 1994 (note 17), p. 105. Pour la question sociale à Besançon, voir Vincent Petit, « Politique, piété, philanthropie : les débuts du Cercle catholique d'ouvriers de Besançon », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, n. s., 37, 1995, p. 23–38 ; et id. « Charité, catholicisme social, démocratie chrétienne à Besançon (1840–1914) : des œuvres à l'Action catholique », dans *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, n. s., 40, 1998, p. 11–47.

22 Nyault/Petit 2005 (note 17), p. 132–133.

23 De même, pour Brunetière, « rien n'est plus faux [...] que d'accuser le christianisme d'immobilité ; et au contraire, peu de choses sont plus remarquables en lui que sa facilité d'adaptation aux besoins changeants de l'humanité. » Brunetière, 1904 (note 21), p. 87.

24 Blanchot 1994 (note 17), p. 126–143 ; et Mayeur 1996 (note 21), p. 9–93.

25 Mayeur 1966 (note 21), p. 147–176.

empêcher les troubles qui accompagnèrent la visite de la cathédrale par les fonctionnaires de la République le 5 février 1906, mais il continua à prêcher l'apaisement²⁶. Il fut cependant contraint de quitter le palais épiscopal le 16 décembre 1906 et demeura jusqu'à son décès « dans une dépendance de la Communauté des Sœurs de la Charité, au n° 2 de la rue des Martelots »²⁷.

Mgr Fulbert Petit avait payé sur ses deniers le cycle décoratif de Rapin. Comme il s'agissait de toiles marouflées et non de peintures murales, il ne considérait pas ces œuvres comme des biens immeubles liés au bâtiment et donc relevant de l'État, mais comme des biens meubles dont il revendiquait la propriété. Au moment des Inventaires, un vif conflit eut lieu avec l'administration. Par un testament olographe en date du 12 janvier 1907 il avait manifesté son attachement personnel à ce cycle de l'Eucharistie et à l'autel en les léguant à son frère, le riche minotier Ferdinand Petit (1828–1916), maire de Saint-Fort-sur-Gironde de 1881 à 1884²⁸. À la fin de l'année 1909, soit donc peu avant sa mort, Mgr Petit avait intenté un procès tant à l'État qu'à l'administration des domaines et au ministère de l'Instruction publique. À l'issue d'un second procès retentissant devant le Tribunal Civil de Besançon, le 21 février 1913, son héritier eut gain de cause et il resta propriétaire des toiles et de l'autel²⁹. Le 4 juillet 1914, il en fit don à l'abbé Henri Marie

26 Rappelons qu'un décret d'administration publique du 29 décembre 1905 avait imposé un inventaire des biens ecclésiastiques avant leur dévolution éventuelle à des associations cultuelles. Ce qui mit le feu aux poudres, ce fut une instruction de la direction générale de l'Enregistrement en date du 2 janvier 1906, prescrivant à ses agents de demander aux prêtres présents à l'opération d'ouvrir les tabernacles. Cf. Mayeur, 1966 (note 21), p. 111–145, et particulièrement p. 111. Le premier épisode de la révolte des Inventaires avait eu lieu très peu de temps avant les incidents de Besançon, le 1^{er} et le 2 février 1906, autour des églises parisiennes de Sainte-Clotilde et Saint-Pierre du Gros Caillou. Patrick Cabanel, « La révolte des Inventaires », dans Jean-Pierre Chantin et Daniel Moulinet (éd.), *La Séparation de 1905. Les hommes et les lieux*, Paris, 2005, p. 91–108 ; voir aussi Nyault/Petit 2005 (note 17), p. 128–132.

27 Surugue 1931 (note 17), p. 541 et 551. Le 3 décembre 1907, le palais épiscopal fut affecté « au département de l'Instruction publique pour l'installation des services de l'Université de Besançon ». Ibid., p. 541. C'est actuellement le siège du rectorat.

28 La date de ce testament figure dans l'acte de donation de 1914. Voir infra et note 30.

29 Voir le compte rendu d'audience « Au palais de justice. Les héritiers de Mgr Petit contre l'État », dans *L'Eclair comtois*, 22 février 1913, p. 2, URL : <http://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/1464272412wz671c/1/1> [dernier accès : 08.08.2018]. « Au cours de la procédure, une convention intervint entre l'État, le Préfet en l'espèce, et les héritiers de Mgr Petit au sujet de l'autel. Restait les fresques sur toile, dont l'État voulait garder la propriété. » Ibid. Un autre procès avait opposé l'État et Mgr Petit, Mgr Sallot de Brobègue (1844–1919, chanoine de la cathédrale) et le chanoine Brune, directeur de la Maîtrise, au sujet de la propriété de l'orgue « que de 1887 à 1900 ils avaient fait établir à leurs frais exclusifs dans le chœur de l'église Métropolitaine. Ils demandaient en outre 20.000 francs pour la plus value donnée à l'orgue par les réparations et les additions qu'ils y avaient fait

André Clère (1878–1950), chanoine chancelier de la cathédrale. Le 10 juillet 1925, ce dernier les légua ensuite à l'Association diocésaine de Besançon, qui en a toujours la propriété³⁰.

Pourquoi ce cycle n'a-t-il pas la renommée qu'il mérite ? À cela plusieurs raisons. L'exposition de deux toiles au Salon de la Société des Artistes français fut un échec. Les critiques influents, comme Gustave Geoffroy ou Roger Marx, l'ignorèrent ou bien, comme Joséphin Péladan, ils l'éreintèrent³¹. En 1904, ce dernier estime que « Les Hébreux recueillant la manne de M. Rapin ont l'air de rustiques orientaux ramassant des herbes ; le naturalisme en matière biblique ne produit rien, et M. James Tissot l'a bien montré, malgré son considérable effort, pour réduire ce texte universel à une histoire syriaque. / Le seul point où le peuple se trompe en esthétique, malgré son instinct, est le tableau prétendument historique, celui qui raconte une histoire.³² » Pour le Sâr Péladan, toute inscription temporelle et géographique appuyée détruit la spiritualité. L'année suivante, ce dernier est encore plus féroce. Ne citant même pas le nom de l'artiste, il proclame :

A la galerie du premier étage, immense, une Cène s'étend, qui n'a de Cène que le nom. Les personnages très espacés, vêtus de vêtements bethlémites, baignent dans une atmosphère froide jusqu'à l'indifférence : même pour un synode, même pour un conseil académique, cela serait encore trop vague. / Aucun lien de mouvement ne court d'un personnage à un autre. Oserai-je dire que M. Dagnan-Bouveret me sembla d'une outrecuidance un peu forte en osant sa Cène, et que ses successeurs

effectuer. Dans cette affaire encore le tribunal déclare Mgr Petit, Mgr. Sallot de Brobègue et M. le chanoine Brune seuls et uniques propriétaires de l'orgue. » Ibid.

- 30 Carraz 1998 (note 1), vol. III, fig. 6–1 à 6–8. L'acte de donation, comprenant le texte de 1914 et l'annotation manuscrite de l'abbé Clère de 1925, est conservé aux Archives diocésaines de Besançon et reproduit *ibid.*, vol. II, Annexe III. B) 1.
- 31 Gustave Geffroy, « Salon de 1904. Société des Artistes Français. I.– La peinture », dans *L'Humanité*, n° 17, 4 mai 1904, p. 1–2 ; Roger Marx, « Le Salon de la Société des Artistes français », dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 18, 30 avril 1904, p. 142–145 ; Id., « Le Salon de la Société des Artistes Français », dans *La Chronique des arts et de la curiosité*, n° 17, 29 avril 1905, p. 130–134 ; et Joséphin Péladan, « Le Salon des Artistes français », dans *La Revue hebdomadaire*, t. 6, n° 23, 7 mai 1904, p. 5–32 ; et Id., « Le Salon des artistes français », dans *La Revue hebdomadaire*, t. 6, n° 23, 6 mai 1905, p. 41–65.
- 32 Péladan 1904 (note 31), p. 20–21. En 1905, il désapprouvera à nouveau « ce parti inauguré par feu James Tissot de faire l'Évangile d'après les actuels habitants de Palestine ». Péladan, 1905 (note 31), p. 57. Il visait la production religieuse de Tissot (1836–1902) après ses voyages en Égypte, en Syrie et en Palestine, en 1886–1887 et 1896. Voir *James Tissot : The Life of Christ. The complete set of 350 watercolors*, éd. par Judith F. Dolkart, cat. exp. New York, Brooklyn Museum, Londres/New York, 2009.

en audace n'ont pas l'excuse de son succès pour se tromper ainsi sur leurs moyens de réalisation ? Combien y a-t-il de Cènes, ô mes amis? Une, une seule ! Après celle-là, on ne peut supporter ni Andrea del Castagna [sic], ni le Sarte, ni Mora-lès, ni personne et vous voulez tenter ce que ces maîtres n'ont pas réussi ?³³

Seul Léonard de Vinci trouvait grâce à ses yeux et toutes les originalités assumées par Rapin, comme la lumière égale, l'absence de mouvements vifs ou les habits orientalisants, furent vues comme des défauts rédhibitoires.

Une fois que les toiles furent fixées sur les murs de la chapelle bisontine, les critiques et les historiens de l'art ne se sont plus jamais intéressés à elle³⁴. Le regain d'intérêt pour l'art sacré, dont témoignent de nombreuses publications dans le sillage des travaux de Bruno Foucart pour le XIX^e siècle, n'a pas suffi³⁵. De surcroît, à Besançon même, le cycle de Rapin, créé en pleine tempête religieuse, n'a pas eu le succès escompté par Mgr Petit. Les anticléricaux ne le mentionnent pas dans leurs journaux et les catholiques ne semblent pas avoir débordé d'enthousiasme pour cette œuvre dérangement, sans doute trop neuve esthétiquement pour bien des paroissiens et commandée par un prélat aux vues trop progressistes pour certains. Selon moi, le coup de grâce fatal fut porté dès 1914 – soit neuf ans après l'achèvement du cycle et seulement trois ans après la mort de Fulbert Petit –, par le chanoine Joseph Quinnez (1882–1965), dans son guide officiel de la cathédrale. Après avoir rappelé avec nostalgie que la chapelle Saint-Denis possédait naguère des œuvres sculptées, dont un retable de pierre et de marbre attribué à « Claude-Arnoux Lulier, qui l'avait sculptée de 1563 à 1564 », il déclarait : « Nous ne ferons que mentionner ici les différentes peintures, plus recommandables par l'idée théologique se dégageant

33 Péladan 1905 (note 31), p. 57–58. Il fait allusion à la Cène (300 x 495 cm), peinte en 1895 par Pascal Dagnan-Bouveret (1852–1929) et conservée au musée des Beaux-Arts d'Arras. Cf. *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, éd. par Gabriel P. Weisberg, cat. exp. New York, Dahesh Museum of Art, New York/New Brunswick, 2002, p. 9 et 107–110.

34 Il n'est pas mentionné dans la première grande synthèse sur le renouveau de l'art sacré, celle de Maurice Brillant, *L'Art chrétien en France au XX^e siècle. Ses tendances nouvelles*, Paris, 1927.

35 Aucun article sur les églises franc-comtoises ne figure dans *Le patrimoine religieux des XIX^e et XX^e siècles*, *In Situ. Revue des Patrimoines*, 11, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4188> [dernier accès : 07.08.2018] et 12, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4657> [dernier accès : 07.08.2018]. Nous n'avons pas pu consulter le DEA de Franck Virebayre, *La peinture murale religieuse sous la III^e République (1871–1905)*, soutenu à l'Université Bordeaux III vers l'an 2000.

de leur ensemble, qu'attirantes par leur valeur artistique.³⁶» Malgré tout, les toiles de Rapin furent considérées dans l'Entre-deux-guerres comme des éléments notables du patrimoine bisontin : des cartes postales les reproduisant furent publiées à Besançon par l'éditeur Camille Lardier (1887–1948), vraisemblablement avant 1930³⁷. Mais depuis, même les publications locales négligent cet ensemble³⁸. Nous espérons avoir montré qu'elles ont eu grand tort et que la chapelle Saint-Denis de Besançon mérite d'être mise au même rang qu'un autre décor religieux innovant achevé en 1904, celui de Félix Villé (1819–1907) dans le chœur de l'église Notre-Dame-du-Travail à Paris³⁹.

36 Quinnez 1914 (note 10), p. 76.

37 Cf. les cartes postales de la série « BESANÇON », n° 294 (*Le Sacrifice d'Abraham*), n° 295 (*Promesse de l'Eucharistie*), n° 297 (*Moïse frappe le rocher*), n° 298 (*Les pains de proposition*), conservées à la Bibliothèque municipale de Besançon, respectivement inv. CP-B-P35-0115, CP-B-P35-0113, CP-B-P35-0116 et CP-B-P35-0117, URL : <http://memoirevive.besancon.fr>

38 La dernière monographie sur la cathédrale Saint-Jean consacre seulement quatre lignes au décor de Rapin. Brunet/Vregille 2006 (note 10), p. 45. Il est possible que des travaux universitaires restés inédits aient enfreint ce silence. Nous n'avons pas pu consulter le mémoire de maîtrise de Blandine Clerget, *Le renouveau de la peinture religieuse en France de 1880 à 1914*, soutenue à l'Université de Besançon en 1999.

39 Sur cette œuvre, voir Martine Chenebaux-Sautory, « Le décor mural, de l'enthousiasme au murmure », dans Simon Tixier (éd.), *Églises parisiennes du XX^e siècle. Architecture et décor*, Paris, 1996, p. 150–186, et particulièrement p. 151–153 ; Cécile Dupré, « Notre-Dame du Travail (Paris), une église au tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle », dans *Le patrimoine religieux des XIX^e et XX^e siècles, 2^e partie, In Situ. Revue des Patrimoines*, 2009, URL : <https://journals.openedition.org/insitu/4660> [dernier accès : 07.08.2018] ; et Claire Vigne-Dumas, « Le décor des églises parisiennes de la première moitié du XX^e siècle », dans Isabelle Renaud-Chamska (éd.), *Paris et ses églises de la Belle Époque à nos jours*, Paris, 2017, p. 101–102.

Henry Keazor

»I Want Candy« – Sophia Coppolas Film *Marie Antoinette*

Schaut man sich die Rezensionen zu Sofia Coppolas 2006 in die Kinos gekommenem Film *Marie Antoinette* an, so fällt zum einen auf, dass sie sich in zwei chronologische Blöcke aufteilen lassen, bei dem der eine aus dem Erstaufführungsjahr 2006 stammt, während der zweite sich als Reaktion auf die 11 Jahre später erfolgte Aufnahme des Films in das Programm des Streamingdienstes *Netflix* erweist. Zum anderen verstehen sich diese späteren Kritiken häufig als Überprüfungen der vorangegangenen Rezensionen bzw. auch des ästhetischen Wertes von Coppolas Film: »What ›Marie Antoinette‹ reviews got wrong about the movie«,¹ »Revisiting ›Marie Antoinette‹ and why critics got the movie wrong«,² »warum die kritiker sofia coppolas ›marie antoinette‹ unrecht getan haben«³ oder »Does ›Marie Antoinette‹ hold up?«⁴ sind diese, alle um 2017/18 veröffentlichten Beiträge beispielsweise betitelt. Bereits solche Überschriften deuten an, dass die beiden Blöcke der um 2006 und um 2017/18 veröffentlichten Kritiken auch jeweils einen sehr unterschiedlichen Tenor aufweisen: Während die früheren Rezensionen

-
- 1 Anne Cohen, »Why *Marie Antoinette* Is Really *Mean Girls*, Versailles Edition«, in: *Refinery 29*, 10. Juli 2018 (Kolumne »Writing Criticis' Wrongs«), URL: <https://www.refinery29.com/2018/07/203957/marie-antoinette-review-mean-girls-kirsten-dunst> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
 - 2 Dana Schwartz, »Revisiting *Marie Antoinette*, and why critics got the movie wrong«, in: *Mic*, 14. Juni 2017, URL: <https://mic.com/articles/179853/revisiting-marie-antoinette-and-why-critics-got-the-movie-wrong#.90FqHOVDC> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
 - 3 Emily Manning, »warum die kritiker sofia coppolas *marie antoinette* unrecht getan haben«, in: *i-D*, 27. Oktober 2016, URL: <https://i-d.vice.com/de/article/xwdqb3/sofia-coppola-marie-antoinette-girlhood> [letzter Zugriff: 01.10.2018].
 - 4 Jaya Saxena, »Does *Marie Antoinette* hold up?«, in: *GQ*, 19. Januar 2018, URL: <https://www.gq.com/story/does-marie-antoinette-hold-up> [letzter Zugriff: 01.10.2018]. Saxena beantwortet die mit dem Titel gestellte Frage am Schluss ihres Beitrags mit einem robusten »Hell yeah it does.«

dem Film vermehrt negativ begegnen, werden diese zehn Jahre später selbst kritisch diskutiert, wobei *Marie Antoinette* eher mit – freilich nicht ausschließlichem und durchgängigem – Lob bedacht wird.

Schließlich fällt auf, dass die 2006 vorgelegten Kritiken häufig erwähnen, dass der Film bei seiner der Uraufführung vorangeschalteten Pressedarbietung am 24. Mai 2006 auf den Filmfestspielen von Cannes ausgebuht worden sei, woraufhin die Regisseurin »bei der nachfolgenden Pressekonferenz kurz angebunden, enttäuscht und beleidigt« reagiert habe.⁵ Diese angebliche, nicht besonders erwachsen erscheinende Reaktion hat jedoch vielleicht weniger mit den tatsächlichen Ereignissen zu tun als vielmehr mit dem in den Medien immer wieder gezeichneten Bild von Sofia Coppola, die aufgrund ihrer Herkunft aus dem wohlhabenden und filmaffinen Elternhaus des Regisseurs Francis Ford Coppola häufig als verwöhnte, da privilegierte junge Frau dargestellt wird, die schnell zu Erfolg gekommen war, zugleich jedoch auch früh von der Filmkritik gemäßregelt wurde. »Wofür sich die 35-Jährige [...] immens interessiert, das sind die Sorgen und Befindlichkeiten eines Teenagers, der unter – gelinde gesagt – privilegierten Umständen aufwächst«, charakterisierte die Spiegel-Rezensentin Jenny Hoch den thematischen Fokus im Œuvre Coppolas im Allgemeinen wie bei *Marie Antoinette* im Besonderen.⁶ Nicht zufällig wird in der zitierten Rezension dann auch einige Zeilen später der Bogen zu Coppolas eigener Biografie geschlagen:

Man liegt wohl nicht ganz falsch, wenn man in »Marie Antoinette« gewisse Parallelen zur Glamourmaschinerie Hollywood und zu Coppolas eigenem Leben als Tochter des legendären Regisseurs Francis Ford Coppola zu erkennen glaubt: Detailbesessen und atmosphärisch dicht zeigt der Film das Leben eines jungen Mädchens unter ständiger Beobachtung eines ganzen Hofstaates, ihren Drang,

5 [https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006)) [letzter Zugriff: 01.10.2018]; vgl. dazu auch den Bericht des Filmkritikers Roger Ebert, *Roger Ebert's Movie Yearbook 2007*, Kansas City 2006, S. 885.

6 Jenny Hoch, »Marie Antoinette. Das Törtchen von Versailles«, in: *Der Spiegel*, 31.10.2006, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/marie-antoinette-das-toertchen-von-versailles-a-445521.html> [letzter Zugriff: 01.10.2018]. Ein solcher Blick auf Coppolas Interesse an Teenagern ist natürlich auch durch die Protagonistinnen und Protagonisten ihrer bis dato vorgelegten Filme *The Virgin Suicides* (1999) und *Lost in Translation* (2003) geprägt, an die sich dann später *Somewhere* (2010), *The Bling Ring* (2013) und *The Beguiled* (2017) anschlossen. Coppolas Vater Francis Ford fungierte übrigens auch als einer der ausführenden Produzenten von *Marie Antoinette*.

es allen Recht machen zu wollen in einer Welt, in der statt Wahrhaftigkeit und Authentizität nur Schein und Inszenierung zählen.⁷

Der Coppola hier attestierte »Drang, es allen Recht machen zu wollen« fungiert dabei wohl als dezenter Hinweis auf das frühe Ende ihrer Schauspielkarriere: Achtzehnjährig kurzfristig als Ersatz für die durch Krankheit verhinderte Winona Ryder von ihrem Vater Francis Ford Coppola in der bedeutenden Nebenrolle der Tochter von Don Corleone in *The Godfather III (Der Pate III: USA 1990)* besetzt, erntete Coppola hierfür nicht nur vernichtende Kritiken, sondern auch zwei der Negativ-Filmpreise »Golden Raspberry Awards« als »Schlechteste Nebendarstellerin« und »Schlechteste Newcomerin«: Ein Schlag, der Coppola angeblich dazu bewog, ihre Schauspielkarriere sofort aufzugeben, von dem aber immer wieder auch spekuliert wird, dass er die junge Frau dazu anspornte, sich umso mehr als Regisseurin zu bewähren.⁸

Es ist in diesem Zusammenhang interessant, sich sowohl die Substanz der Berichte anzuschauen, denen zufolge *Marie Antoinette* bei der Premiere in Cannes ausgebuht wurde, als auch die dafür gelieferten Begründungen. Denn der amerikanische Filmkritiker Roger Ebert wies darauf hin, dass tatsächlich nur einige wenige Journalisten und Journalistinnen während der Pressevorführung in Cannes gebuht hätten und das Ereignis von den Medien aus Sensationsgier aufgebläht worden sei.⁹ Zudem speulierte er, ebenso wie sein Kollege Anthony Oliver Scott bereits unmittelbar nach der Aufführung, dass hinter den Buh-Rufern (vor allem französische) »die-hard republicans« gestanden hätten, die, »offended by Sofia Coppola's insufficiently critical view of the ancien régime

7 Hoch 2006 (Anm. 6). Diese Rückbindung der Filme Coppolas an ihr Leben und ihre Person wird dabei durchaus auch als positives Argument verwendet: Anthony Oliver Scott, »Holding a Mirror Up to Hollywood«, in: *The New York Times*, 24. Mai 2006, URL: <https://www.nytimes.com/2006/05/25/movies/25fest.html> [letzter Zugriff: 01.10.2018] z. B. merkt in Bezug auf *Marie Antoinette* an: »It almost goes without saying that Ms. Coppola, daughter of Francis, is herself a child of Hollywood [...]. This is not to suggest that the film is veiled autobiography, but rather to speculate about why a movie about a long-dead historical figure should feel so personal, so genuine, so knowing.« Zu einer Deutung von Coppolas verschiedenen Projekten vor dem Hintergrund ihrer öffentlichen Wahrnehmung vgl. Caitlin Yunuen Lewis, »Cool Postfeminism. The Stardom of Sofia Coppola«, in: Su Holmes und Diane Negra (Hg.), *In the Limelight and under the Microscope. Forms and Functions of Female Celebrity*, New York/London 2011, S. 174–198.

8 Vgl. dazu etwa Susan Dudley Gold, *Sofia Coppola* (Reihe: Great Filmmakers), New York 2015, S. 16 sowie »Out of the Godfather's shadow«, in: *The Independent*, 30.4.2000, URL: <https://www.independent.ie/entertainment/books/out-of-the-godfathers-shadow-26254412.html> [letzter Zugriff: 26.01.2019].

9 Ebert 2006 (Anm. 5), S. 885.

in its terminal decadence«,¹⁰ den Film als »politically incorrect«¹¹ abgelehnt hätten. Tatsächlich jedoch wurde *Marie Antoinette*, gerade in französischen Fachkreisen und in anspruchsvollen Organen wie etwa *Cahiers du cinéma* oder *Positif*, sehr wohlwollend rezensiert.¹²

Anstoß der negativen Kritiken war – neben der scheinbar unkritischen und sich angeblich mit dem gezeigten verschwenderischen Luxus identifizierenden Darstellungsweise des »Ancien régime«¹³ – besonders der Versuch Coppolas, die Figur der Marie Antoinette dadurch zu aktualisieren, dass immer wieder anachronistische Elemente wie beispielsweise in einer Sequenz ein farbiger Adelige¹⁴ oder ein Paar moderne Converse-Chucks-Turnschuhe ins Bild gerückt werden.¹⁵ Vor allem der Einsatz der von Post-Punk- und New-Wave-Interpreten und Interpretinnen der späten 70er- und

10 Scott 2006 (Anm. 7).

11 Ebert 2006 (Anm. 5), S. 885.

12 Vgl. dazu u. a. Andrew Sarris, Abschnitt »Queen Sofia« unter »Scorsese Takes Boston, And Electrifies With Departed«, in: *New York Observer*, 2.10.2006, URL: <https://observer.com/2006/10/scorsese-takes-boston-and-electrifies-with-departed/> [letzter Zugriff: 01.10.2018] sowie die Zusammenstellung unter [https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006_film\)#Reception_in_France](https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006_film)#Reception_in_France) [letzter Zugriff: 01.10.2018].

13 In ihrer Rezension, die parallel mit der von Scott 2006 unter dem Obertitel »Marie Antoinette: Best or Worst of Times?« als negatives Pendant zu der positiven Kritik Scotts veröffentlicht wurde (s. o., Anm. 7), kritisiert etwa Manohla Dargis die Regisseurin unter der bezeichnenden Überschrift »Under the Spell of Royal Rituals« dafür, dass sie »the life and hard-partying times of the ill-fated queen« nur aus einer von Dargis als »sympathetic« charakterisierten Perspektive beschreibe und moniert: »the director is herself bewitched by these rituals, which she repeats again and again. The princess lived in a bubble, and it's from inside that bubble Ms. Coppola tells her story.« Hinter diesem Vorwurf steht natürlich – wie im Falle von Scotts Lob für Coppolas »so personal, so genuine, so knowing« Annäherung an eine »long-dead historical figure« – die implizite Annahme einer intensiven Identifikation der Regisseurin mit ihrer Hauptfigur.

14 Sofia Coppola, *Marie Antoinette*, DVD: Sony Pictures Home Entertainment, 2007: 0:17:44 sowie 1:12:08, wo Marie Antoinette Musikunterricht von einem farbigen Lehrer erhält. In ihrer Rezension merkt Cohen 2018 (Anm. 1) bezüglich Coppolas Film, der ihr zufolge »unconcerned with any experience beyond that of rich, white women« ist, an: »Granted, in this case, white privilege is period-accurate, but we've already established that Coppola doesn't care much about that. If she *really* wanted to transgress genre boundaries, casting actors of color in traditionally white roles could have been a more innovative and inclusive way to go about it.«

15 Ähnliche »Aktualisierungen« von Szenen der Frühen Neuzeit kann man bereits in den 1970er-Jahren antreffen: Für das Cover des Klassik und Rockmusik übergreifenden Albums von Andrew Lloyd Webber *Variations* von 1977 z. B. schuf die Amsterdamer Designfirma *The Cream Group* eine »Variation« des 1733 ausgeführten Gemäldes von Philip Mercier, *Frederick, Prince of Wales, and his sisters* (London, National Portrait Gallery), bei der die Dargestellten um modernes Musikequipment »ergänzt« werden. Zu einer alternativen, medientheoretischen Lesart dieses Moments im Sinne von André Wendlers Überlegungen zu einem dem historiografischen Kino per se

frühen 80er-Jahre eingespielten Popmusik in dem Film stieß auf kritische, aber eben auch auf begeisterte Reaktionen.¹⁶ Die Kritiker und Kritikerinnen der Musikauswahl thematisierten diese dabei interessanterweise oft gar nicht explizit als Monitum, sondern ließen ihre diesbezüglich ablehnende Haltung vielmehr in das Gesamturteil über den Film einfließen. Die bereits zuvor zitierte Rezensentin des *Spiegel* schloss zum Beispiel: »Marie Antoinette« ist kein Historienfilm, sondern der Pop gewordene Widergänger eines Kostümfilms. »Marie Antoinette« ist ein Traum in rosa, eine wild gewordene Mädchenphantasie, ein pastellfarbener Sahnebaiser – außen appetitlich, innen hohl.«¹⁷ Just der dabei formulierte Vorwurf der oberflächlichen und hohlen Äußerlichkeit lässt an das gängige Urteil denken, das lange Zeit, und auch heute noch immer wieder, über Musikvideos gefällt wurde, die, da als Werbeträger konzipiert, in den Augen nicht weniger nur »außen appetitlich, innen hohl« sein können.¹⁸ Zur entsprechend zu konstatierenden Rezeption von Coppolas *Marie Antoinette* – »Her historical biopic plays like a pop video«, schrieb etwa die Filmkritikerin Leah Rozen 2006¹⁹ – trug sicherlich auch der Umstand bei, dass Sofia Coppola nicht nur in den Musikvideos ihres früheren Partners und Ehemanns Spike Jonze mitgespielt hatte (so beispielsweise in dem 1997 vorgelegten Clip zu *Elektrobank* von den Chemical Brothers). Zudem hatte sie selbst auch ab 1993 eine ganze Reihe von Musikvideos gedreht (so etwa 2000 zu dem Stück

einbeschriebenen Anachronismus vgl. Lorenz Engell, »Was wollen die Dinge«, in: Johannes Wende (Hg.), *Sofia Coppola*, München 2013 (Film-Konzepte 29), S. 48–66, hier S. 59.

- 16 Darüber hinaus haben die Bandmitglieder der französischen Formation Phoenix (Deck D'Arcy, Christian Mazzalai und Thomas Mars, mit dem Coppola seit 2005 zusammenlebt) einen kurzen Cameo-Auftritt als für die Königin aufspielende Musiker (1:18:00–1:18:51). Neben Popmusik greift Coppola an einigen wenigen Stellen sowohl auf eigens von dem amerikanischen Filmkomponisten Dustin O'Halloran geschriebene, klassisch anmutende Pianomusik als auch auf zu dem gezeigten Zeitkontext passende Musik wie z. B. von Jean-Philippe Rameau, Antonio Vivaldi und François Couperin zurück, die dann allerdings eher als diegetisch motivierte Begleitmusik funktioniert (etwa, wenn in einer Szene eine Operndarbietung gezeigt wird, bei der Jean-Philippe Rameaus *Platée* aufgeführt wird und hieraus die Arie *Aux langueurs d'Apollon* erklingt).
- 17 Hoch 2006 (Anm. 6). Schreibweise im Original.
- 18 Vgl. z. B. Veruschka Bódy, »Eine kleine Cliptomathie«, in: Veruschka Bódy und Peter Weibel (Hg.), *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*, Köln 1987, S. 12–16, wo Musikvideos als von einfürmigem Mittelmaß und verdummender Vereinheitlichung abgeurteilt werden.
- 19 Leah Rozen: »Kirsten's Marie Antoinette Fizzles at Cannes«, in: *People*, 30. Mai 2006, URL: <https://people.com/celebrity/kirstens-marie-antoinette-fizzles-at-cannes/> [letzter Zugriff: 01.10.2018]. Vgl. auch die zusammenfassende Darstellung der Rezeption des Films »Stilmäßig sah man eine Nähe zu Videoclips, wozu auch die Musik beitrug [...]« unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_\(2006\)#Rezeption](https://de.wikipedia.org/wiki/Marie_Antoinette_(2006)#Rezeption) [letzter Zugriff: 01.10.2018].

Playground Love des französischen Duos Air, dessen Instrumentalstück *Il Secondo Giorno* von 2003 auch Teil des Soundtracks von *Marie Antoinette* ist).

Die positiven Reaktionen auf den Einsatz von Popmusik in einem sich eines historischen Themas annehmenden Film zeigen hingegen, dass Coppolas hinter dieser Entscheidung stehende Intention durchaus auch verstanden wurde – die Regisseurin hatte im Rahmen des mit dem Film verteilten Pressematerials zu Protokoll gegeben: »My goal was to capture in the design the way in which I imagined the essence of Marie Antoinette's spirit...so the film's candy colors, its atmosphere and teenaged music all reflect and are meant to evoke how I saw that world from Marie Antoinette's perspective.«²⁰ Einige Rezensenten und Rezensentinnen bestätigten, dass sie diesen Ansatz nachvollziehen konnten,²¹ andere gingen sogar noch darüber hinaus, indem sie die Musik entweder als das Stilmittel ansahen, das verhindere, dass Coppolas Film, trotz des Versailles-zentrierten Themas, »stuffy or overly formal« geriet,²² oder als Medium, um beim Publikum eine emotionale Reaktion hervorzurufen, die noch über diejenige hinausgehe, die von den Charakteren des Films provoziert werde.²³

Schaut man sich nun die Art und Weise an, wie in den Rezensionen, ganz gleich, ob vom Tenor her positiv oder negativ, über die im Film eingesetzte Popmusik geschrieben wird, so entsteht der Eindruck, Coppola habe die Stücke mehr oder weniger gleichmäßig und beliebig über den Film verteilt. Tatsächlich aber gehorcht sowohl deren

20 Interview mit Sofia Coppola, zitiert nach Manning 2016 (Anm. 3).

21 Vgl. z. B. die Rezension von Sarris 2006 (Anm. 12): »Ms. Coppola and her colleagues have also taken an anachronistic approach to her material with an anarchic pop-music score suggesting the complacent spirit of a contemporary spoiled teenager infatuated with the glistening surfaces of her generation.«

22 Vgl. z. B. Schwartz 2017 (Anm. 2): »Coppola expertly depicts Versailles and all of its splendor without making the film ever seem stuffy or overly formal. This is in part thanks to a new-wave influenced and refreshingly anachronistic soundtrack featuring Adam and the Ants, The Cure, Bow Wow Wow and The Strokes.«

23 Dustin Putman, »Marie Antoinette«, in: *Dustin's Review*, 14. Oktober 2006, URL: http://themovieboy.com/reviews/m/o6_marieantoinette.htm [letzter Zugriff: 01.10.2018]: »As for the music, it is heavenly in its use and perfect for the tone, rustling up an emotional response in the audience far greater than anything brought about from the characters themselves.« Der Filmkritiker Ross Anthony wendete in seiner Rezension hingegen die Musik sogar gegen den Film, indem er urteilte: »I quite enjoyed the music«, dem Film aber ansonsten ein eher schlechtes Zeugnis ausstellte: »Unfortunately, this is not going to be a positive review. [...] I left the theatre asking what it was Sofia Coppola was trying to say with the film -- save for to communicate in a slow lavish way how Marie eventually traded in her innocence for indulgence«. Ross Anthony, »Cake, Candy and Kingdom. Marie Antoinette«, in: *Ross Anthony's Hollywood Report Card*, 22. Oktober 2006, URL: <http://rossanthony.com/M/marieantoinette.shtml> [letzter Zugriff: 16.11.2018].

Positionierung innerhalb des Films als auch die sehr unterschiedliche Art der Verwendung einer sehr klaren, durch die Entwicklung der Marie Antoinette motivierten Struktur. Denn entgegen den häufig in den Rezensionen anzutreffenden Urteilen, dass die Hauptfigur sich in Coppolas Film entweder so gut wie gar nicht oder nur auf das für sie prädestinierte Charakterprofil einer »spoiled rich woman with no sense of how the world worked outside her palace«²⁴ hin entwickle, gesteht die Regisseurin Marie Antoinette durchaus mehr an Komplexität zu. Das passt im Übrigen auch zu der literarischen Vorlage, auf der Coppolas Film basiert, Antonia Frasers Buch von 2001, *Marie Antoinette. The Journey*, in dem die Verfasserin im Vorwort den gewählten Untertitel erklärt. Es sei ihr, so Fraser, in dem Buch darum gegangen, die zweifache Reise darzulegen, welche die von ihr portraitierte Figur zurückgelegt habe, nämlich einmal eine wichtige politische Reise, bei der Marie Antoinette als von Österreich entsandte Botschafterin in dem ihr feindlich gesonnenen Umfeld Frankreichs habe agieren müssen sowie zum anderen die persönliche Reise ihrer Entwicklung »from the inadequate fourteen-year-old bride to a very different mature woman, twenty odd years later.«²⁵ Da es just dieser Ansatz gewesen sein soll, Marie Antoinette entgegen allen sonst üblichen negativen Sichtweisen menschlich zu sehen, zu verstehen und darzustellen, der Sofia Coppola davon überzeugte, in Frasers Buch die geeignete Vorlage für ihren Film gefunden zu haben, würde es verwundern, wenn die Regisseurin ihrer Hauptfigur diese von der Autorin eigens zuerkannten Entwicklungen verweigern würde. Und in der Tat, schaut man sich die visuelle, narrative und musikalische Struktur des Films genauer an, lassen sich solche Entwicklungen beobachten.

Alles beginnt zunächst einmal bei den äußeren Veränderungen, denen Marie Antoinette unterworfen wird: Nach der »Übergabe« der österreichischen Prinzessin an Frankreich (ein Moment, der Coppola endgültig hinsichtlich der Eignung von Frasers Buch als Vorlage überzeugt haben soll)²⁶ wird die ihr auferlegte strenge Etikette optisch

24 So Saxena 2018 (Anm. 4): »In the end, Marie Antoinette becomes what she was always going to become: a spoiled rich woman with no sense of how the world worked outside her palace. She could have done some things differently to become someone else. Then again, when the only thing she is ever offered is more, who could blame her for wanting it?«

25 Antonia Fraser, *Marie Antoinette. The Journey*, London 2001, S. xvii.

26 Vgl. den Bericht von Antonia Fraser selbst in »Sofia's Choice«, in: *Vanity Fair*, November 2006, URL: <https://www.vanityfair.com/news/2006/11/fraser200611> [letzter Zugriff: 01.10.2018]: »I learned later that Eleanor Coppola, Sofia's mother, had suggested my book as a source; later still I discovered (...) that it had been the famous »handover« episode which convinced Sofia.« Zu der von Coppola streckenweise sehr genau befolgten Schilderung des Moments der »Übergabe« bei Kehl am Rhein in Frasers Buch, vgl. Fraser 2001 (Anm. 25), S. 70–74.

nicht nur anhand ihres Erscheinungsbildes deutlich gemacht: Zwar ist sie in Österreich wie in Frankreich in ein helles Blau gekleidet, aber die französische Hoftracht wirkt sehr viel inszenatorischer, schmuck- und würdevoller zugleich, wozu auch passt, dass Marie Antoinette ihre Haare zu Hause offen und herabfallend tragen durfte (Abb. 1a), während sie nun streng hochfrisiert und von einem Dreispitz bekrönt werden (Abb. 1b). Coppola betont die hinter dieser Ausstattung waltende Strenge zusätzlich dadurch, dass sie Marie Antoinette nun bei symmetrisch angelegten Raumtableaus streng in der Mitte platziert (Abb. 1b–d), wo sie zuvor in Österreich in analogen Kontexten stets leicht aus der Mittelachse heraus verschoben agierte (Abb. 1a). Und ist sie am heimatischen Hof von vielfältigen Formen in warmen Goldtönen umgeben (Abb. 1a), so umgibt sie in Versailles oft eine monotone, sandfarbene, in ihrer Größe und Massigkeit erdrückend wirkende Steinarchitektur (Abb. 1 c-d).

In Versailles angekommen, sieht sich Marie Antoinette zudem den ihr »ridiculous«²⁷ erscheinenden Ritualen und Zeremoniellen, insbesondere beim morgendlichen »Lever«, bei den Mahlzeiten sowie bei den Gottesdiensten unterworfen, in die sie sich zunächst ergibt, gegen deren gestrenge Etikette sie dann jedoch zunehmend durch impertinente Mimik und Gestik zu opponieren beginnt. An anderer Stelle bricht sie vorgegebene Verhaltensregeln schließlich und reißt damit sogar die sich sonst strikt an die Regeln haltende Hofgesellschaft mit sich, etwa, wenn sie begeistert bei einer Operndarbietung bei Hofe applaudiert, obgleich dies, wie ihr gleich erklärt wird, zu solchen Anlässen nicht statthaft ist.²⁸ Sie klatscht dennoch weiter und fordert ihre Umgebung – »Clap, clap!« – auf, es ihr gleichzutun, worauf diese nach kurzem Zögern zunehmend angetan in ihren Applaus einstimmt. Dieser scheint dann auch immer weniger den Akteuren auf der Opernbühne als vielmehr Marie Antoinette zu gelten, welche die ihr ansonsten eher feindlich gesonnene Versailler Hofgesellschaft hier einmal für sich einzunehmen weiß.²⁹

Der Szene vorangegangen ist jedoch eine Sequenz, in der sich die junge Prinzessin insofern schon einmal gegen die Etikette aufgelehnt hat, als sie – anstatt sich über die aktuellen politischen Ereignisse zu informieren – gemeinsam mit einer Freundin Fächer, Schuhe, Federn, Kleider und Stoffe einkauft.³⁰ Dies ist sozusagen der Vorklang

27 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:24:22.

28 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:47:42.

29 Auf diese Szene antwortet gegen Ende des Films (1:39:07) ein Moment, als eine ältere, vom Tod ihrer Mutter und eines Kindes gezeichnete und mittlerweile u. a. als verschwendungssüchtige »Queen of Debt!« (1:38:00, vgl. Abb. 3b) verschriene Marie Antoinette wieder in der Oper applaudiert, nun aber nur auf eisige und sie isolierende Stille seitens des Hofpublikums trifft.

30 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:42:13–0:43:41.



1a–d. Die unterschiedlichen ›Zurichtungen‹ und räumlichen Rahmungen der Marie Antoinette in Sofia Coppolas Film *Marie Antoinette* (2006)

für die dann etwa zehn Minuten später einsetzende, von Popmusik dominierte Szenenfolge, in der Marie Antoinette, nun noch rauschhafter als zuvor, Einkäufe tätigt und luxuriösem Essen, Getränken und Glücksspiel frönt.³¹ So, wie die erste Einkaufssequenz als durch die sichtbare Frustration der jungen Frau angesichts der eintönigen Zeremonien und ihrer freudlosen Ehe motiviert gezeigt wird, ist es nun die Demütigung durch den Umstand, dass sich der Bruder ihres Mannes noch vor diesem als stolzer Vater eines Sohnes rühmen kann, womit der von Marie Antoinette erwartete, aber zunächst ausbleibende Thronfolger noch deutlicher im allgemeinen Bewusstsein des Hofes präsent wird: Auf dem Weg von einem Besuch bei der frischgebackenen Mutter zurück in ihre Gemächer muss Marie Antoinette erst einen Spießrutenlauf verächtlicher Kommentare hinsichtlich ihrer Fruchtbarkeit (»She is barren. What do you expect?«), ihrer defekten Sexualität (»I hear she is frigid«) und gezischter vorwurfsvoller Fragen (»When will you give us an heir?«) absolvieren, ehe sie, in ihrem Zimmer angekommen, weinend zusammenbricht.³²

31 Die beiden Szenen werden auch durch das Moment der sich jeweils an den aufgetischten Speisen ungehindert labenden Schoßhunden miteinander verbunden – vgl. Coppola 2007 (Anm. 14): 0:42:38 für die Szene mit dem ersten und 0:53:37 für die Szene mit dem zweiten Hund.

32 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:52:16–0:53:17.

Die folgende Szene muss, wie die vorangegangene Einkaufsszene, als Kompensation für die erlittenen Qualen verstanden werden – nur sind Letztere angesichts der zugefügten Demütigungen nun entsprechend größer, so dass auch die Gegenreaktion darauf umfassender ausfallen muss. Sie besteht in jener mit Bow Wow Wows *I Want Candy* unterlegten Einkaufs-, Spiel- und Genussorgie, deren Elemente – zum Beispiel die Converse-Turnschuhe, die Massen an verschlungenen Kuchen und Süßigkeiten, die Ströme an Champagner sowie vor allem: die dazu erklingende, durch die Dominanz der Schlagzeugsektion und deren synkopierten, treibenden Bo-Diddley-Beat³³ Wildheit und Entfesselung signalisierende Pop-Musik³⁴ – das allgemeine Bild von Coppolas Film prägen.³⁵ Wie jedoch deutlich wird, darf die Sequenz nicht aus ihrem Kontext gerissen werden, zumal sie selbst auch nur Teil einer sehr fein und geschickt komponierten Sektion des Filmes ist, in der Transgressionen als ein Versuch Marie Antoinettes gezeigt werden, mit der freudlosen Situation am Versailler Hof zurecht zu kommen, indem sie dessen Mittel zur Schaffung möglicher Genüsse ausschöpft.

Popmusik spielt dabei auf unterschiedliche Weise eine Rolle – schon zuvor ist im Film entsprechende Musik erkungen: Gleich die Vorspannsequenz wird von dem Stück *Natural's Not It* der britischen Post-Punk-Band Gang of Four begleitet, wobei die ersten Zeilen von dessen konsumkritischem Text »The problem of leisure/What to do for pleasure/Ideal love a new purchase/A market of the senses« wie ein Motto des ganzen Films gelesen werden können: Nicht umsonst erscheint zu den wiederholten Zeilen »The problem of leisure/What to do for pleasure« mit dem ersten Filmbild eine

33 Tatsächlich entwickelte sich der im Original von der US-amerikanischen Band The Strangeloves eingespielte Song *I Want Candy* aus einer Coverversion des 10 Jahre zuvor von dem Rock 'n' Roll- und Bluesmusiker Bo Diddley vorgelegten, ebenfalls *Bo Diddley* benannten Songs heraus. Mit Hilfe des Songschreibers Bert Berns wurde dann zwar ein wenig an einigen Melodieverläufen und vor allem am Text gearbeitet, um *I Want Candy* zu einem eigenständigen Stück zu machen – die Ähnlichkeiten zwischen beiden Stücken, alleine schon in rhythmischer Hinsicht, sind jedoch nach wie vor offensichtlich. Vgl. dazu die von Carl Wiser gegründete und seit 1999 online gestellte Datenbank *Songfacts* mit Hintergrundinformationen zu Songs, URL: <https://www.songfacts.com/facts/the-strangeloves/i-want-candy> [letzter Zugriff: 16. 11. 2018].

34 Der Bo-Diddley-Beat kann als eines der häufigsten Rhythmusmuster der afro-kubanischen Musik bis in die Musiktraditionen von Subsahara-Afrika zurückverfolgt werden – vgl. dazu David Peñalosa, *The Clave Matrix; Afro-Cuban Rhythm. Its Principles and African Origins*, Redway, CA 2010. Wohl nicht zufällig zierte das Cover der von den Strangeloves veröffentlichten Single ein Foto der Bandmitglieder, auf dem sie nicht nur je eine kleine, afrikanisch anmutende Trommel halten, sondern auch um ein ebensolches, zentral platziertes Instrument herum stehen.

35 Vgl. dazu auch Engell 2013 (Anm. 15), S. 57, der von dieser Sequenz als »der wohl berühmtesten des gesamten Films« schreibt.

Aufnahme, die uns gewissermaßen die zum Negativklischee geronnene Karikatur des klassischen Marie-Antoinette-Verständnisses zeigt: Lasziv zwischen zwei Tischen mit pinkfarbenen Torten lagert die ganz in Weiß gekleidete Herrscherin auf einer Chaise-longue und lässt sich von einer Bediensteten pinkfarbene Schuhe anziehen, während sie gelangweilt von einer der um sie aufgestellten Kuchen nascht und dem sie beobachtenden Kameraauge selbstbewusst einen indigniert-amüsierten Blick zuwirft.³⁶ Die nachfolgenden Stücke, wie das die vollendete »Übergabe« Marie Antoinettes und die Ankunft bei ihrem künftigen Ehemann begleitende Musikstück *The Melody of a Fallen Tree* der amerikanischen Post-Rock-Band *Windsor of Derby*³⁷ oder das als Untermalung einer Badeszene sowie der ersten Einkaufssequenz gespielte Stück *Keen On Boys* der schwedischen Indie-Pop-Band The Radio Dept.³⁸, wurden nicht nur eigens für den Film eingespielt, waren dem Publikum also vorher nicht bekannt,³⁹ sondern werden auch sehr dezent als Hintergrundmusik eingesetzt.

Ganz anders verhält sich dies hingegen mit der dezidiert von bekannter Popmusik geprägten Sektion des Films, die von den erwähnten Transgressionen handelt: Zum Auftakt⁴⁰ erklingt ein von dem amerikanischen Sänger, Gitarristen und Musikproduzenten Kevin Shields für den Film gefertigtes Remix des Stücks *I Want Candy* der britischen New-Wave-Band Bow Wow Wow aus dem Jahr 1982. Da es sich hierbei um die Coverversion eines 1965 ursprünglich von der amerikanischen Studioformation The Strangeloves eingespielten Songs handelt, überlagern sich mit der im Film gespielten Interpretation – ähnlich wie in Coppolas ganzem Film – verschiedene Zeitebenen (1965, 1982 und 2006). Der Musik wird dabei eine solche Dominanz und Kraft zugemessen, dass die Filmbilder hier – im Unterschied zum Rest des Films – im Rhythmus der Musik geschnitten sind.⁴¹

36 Vgl. bezüglich der Songauswahl für den Vorspann das Urteil von Scott 2006 (Anm. 7): »The first lines invoke »the problem of leisure/What to do for pleasure,« one of the chief problems the title character will face. And the name of the song is »Natural Is Not in It,« a fitting motto for a film that conjures a world of pure and extravagant artifice.«

37 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:7:45–0:11:40.

38 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:41:45–0:43:01.

39 Im Gegenteil wurden z. B. The Radio Dept. erst durch die für den Soundtrack eingespielten Stücke *Keen On Boys*, *Pulling Our Weight*, *I Don't Like It Like This* weiteren Kreisen bekannt.

40 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:53:19.

41 Auch dies hat natürlich zu der bereits zitierten Wahrnehmung von Coppolas Film als »plays like a pop video«, siehe Anm. 19, geführt.

Der 1982 von der damals 16-jährigen Sängerin Annabella Lwin intonierte Text, dessen Refrain »I Want Candy« sich tatsächlich weniger auf die erwähnte Süßigkeit als vielmehr auf einen in der ersten Liedzeile erwähnten »guy who's tough but sweet« bezieht, passt dennoch zu der rasch geschnittenen Abfolge an servierten Süßigkeiten, da Marie Antoinette all diese Konsum- und Spielvergönungen ja protest- und trotzhaf als Kompensation für die ihr vorenthaltene eheliche Liebe und Wertschätzung sucht. An die zweieinhalbminütige und damit den ganzen Song ausspielende Sequenz schließt sich nur wenige Sekunden später das zweite bekannte Stück an, das dieses Mal sogar einen Übergang von Hintergrund- zu diegetischer Musik schafft. Denn der Song *Hong Kong Garden* der englischen Post-Punk- und Dark-Wave-Rockband Siouxsie and The Banshees aus dem Jahr 1978 begleitet in Form eines eigens für den Film geschriebenen (und die das Original, passend zum Liedtitel, eröffnende, fernöstlich anmutende Xylophon-Einleitung ersetzenden) Streicher-Intros zunächst die Ankunft der sich insgeheim aus Versailles auf einen Pariser Maskenball fortstehenden königlichen Gesellschaft um Marie Antoinette am Ort des Festes. In der Folge wird dabei der Eindruck vermittelt, dass die sodann erklingende und ebenfalls fast ganz ausgespielte Originalversion zum Tanzvergnügen der Gäste gespielt wird.⁴² Daran schließt – ebenfalls deutlich als diegetische Hintergrundmusik abgemischt – der Song *Aphrodisiac*, wiederum von Bow Wow Wow, aus dem Jahre 1983 an, auf den kurz darauf⁴³ mit *Fools Rush in (Where Angels Fear to Tread)* ein weiteres Stück von Bow Wow Wow folgt. Begleitet *Aphrodisiac* – angesichts des Titels wenig interpretationsbedürftig – das erste Aufeinandertreffen von Marie Antoinette und ihrem späteren Liebhaber Graf Fersen während des Festes, so fungiert *Fools Rush In*, nun als extradiegetische Musik die frühmorgendliche Rückfahrt zum Hof begleitend, als Deutung der sich ankündigenden Liebesgeschichte zwischen den beiden.⁴⁴

Mit der Ankunft am königlichen Hof, wo die Gesellschaft von der Nachricht der schweren Erkrankung des Königs überrascht wird, endet diese Sektion des Films,⁴⁵ die sich durch die Prägnanz der sie begleitenden und z. T. rhythmisierenden Musik von den übrigen Teilen des Films abhebt. Sie steht – nicht zufällig fast in dessen Mitte

42 Coppola 2007 (Anm. 14): 0:56:20–0:58:58.

43 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:01:00.

44 Bei dem Titel handelt es sich um ein Zitat aus Alexander Popes Gedicht *An Essay on Criticism* von 1711. In dem Liedtext von Bow Wow Wow heißt es, passend zu der sich zwischen Marie Antoinette und Graf Fersen anbahnenden Affäre: »Though I see the danger there/If there's a chance for me/Then I don't care«.

45 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:02:16.

positioniert⁴⁶ – für eine ihre spätere Wahrnehmung prägende Etappe im Leben der Marie Antoinette am Hof von Versailles, die mit der Krankheit und dem kurz darauffolgenden Tod des Königs endet. In diesem Lebensabschnitt hatte die Dauphine versucht, den Frustrationen des Hofes mit ausgleichenden Vergnügungen zu begegnen. Indem sie nun durch die Krönung ihres Mannes zur Königin wird, ist zugleich eine weitere Veränderung in ihrem Leben markiert, denn mit der Herrscherwürde ist dem Paar eine Verantwortung auferlegt, dem es sich nicht gewachsen fühlt: »Dear God, guide us and protect us. We are too young to reign«, betet Louis XVI,⁴⁷ als sie vom Tod Louis' XV erfahren. Bei diesem Gebet wie auch bei der Krönung schaut Marie Antoinette in nervöser Trauer vor sich hin, weil sie wohl ahnt, dass damit die Zeiten unbeschwerten Genusses vorbei sind.⁴⁸ Diese Veränderung wird auch dadurch verdeutlicht, dass Popmusik nun nur noch ausschnitthaft und nicht mehr, wie in der vorangegangenen Sequenz, in großer Verdichtung, sondern vereinzelt erklingt.⁴⁹

Marie Antoinette wird in der Folge gezeigt, wie sie im »Weiler der Königin« (»Hameau de la Reine«), einem im Schlosspark von Versailles auf ihren Wunsch hin angelegten künstlichen Dorf mit ihrer in der Zwischenzeit geborenen Tochter spielt und

46 Coppolas Film ist insgesamt ca. 117 Minuten lang; zieht man den ca. 7 Minuten währenden Abspann als nicht integral zur Filmhandlung dazu zählend ab, so kommt die in der 53. Minute beginnende und ca. neun Minuten dauernde Popmusik-Sequenz ziemlich in der Mitte der insgesamt 110 Filmminuten zu liegen.

47 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:04:13.

48 Es gibt im Anschluss an die Krönungsszene eine Sequenz (1:05:21–1:08:48), welche die Geburtstagsfeier Marie Antoinettes zeigt, und die in mancherlei Hinsicht Parallelen zu der von Popmusik geprägten Genuss-Sequenz aufweist: Wieder rollen Würfel und Jetons wechseln die Besitzer, Champagner fließt und es wird gegessen – allerdings handelt es sich nun um eine durch den Anlass, den 18. Geburtstag der Königin, offiziell sanktionierte Festivität, der also kein Moment der Transgression innewohnt, wie auch daran deutlich wird, dass Marie Antoinette hier nicht allein mit ihren Freundinnen dem Luxus frönt, sondern im Beisein des Hofes. Begleitet werden die Szenen von der instrumentalen Anfangssequenz des Songs *Ceremony* der Band New Order von 2002, die eigentlich nur etwas über eine Minute lang ist, für den Film aber durch Wiederholungen auf über drei Minuten gelängt wurde.

49 Siehe die vorangegangene Fußnote sowie die nachfolgenden Momente, wie z. B. die Szenen mit Marie Antoinette und Graf Fersen – Coppola 2007 (Anm. 14): 1:29:20–1:30:04 –, wo ein kurzer Ausschnitt aus dem Stück *Kings of the Wild Frontier* von Adam & The Ants aus dem Jahr 1980 erklingt, das – passend zum Titel – mit seinem von zwei Trommlern vollführten Burundi-Beat an die Percussion von *I Want Candy* erinnert: Wird dort von dem begehrten »guy who's tough but sweet« gesungen, so genießt Marie Antoinette nun die sexuelle Begegnung mit dem jungen Mann. Dazu passen auch die intonierten Lyrics, die einen Widerspruch zwischen zähmender zivilisatorischer Oberfläche und darunter lauernder Wildheit andeuten: »I feel beneath the white/There is a redskin suffering/From centuries of taming«.



2 a–c. Das Vorbild der im Film gezeigten Portraits von Marie Antoinette mit ihren Kindern:

a) Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Marie Antoinette mit den Kindern Marie-Therese-Charlotte, Louis-Charles und Louis-Joseph-Xavier-François*, Öl auf Leinwand, 275 x 215 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1787

b) und c): Die von der amerikanischen Künstlerin Jenna Gribbon für den Film gemalten Interpretationen: b) Marie Antoinette mit ihren Kindern Marie-Therese-Charlotte, Marie-Sophie-Helene-Beatrice und Louis-Joseph-Xavier-François; c) Marie Antoinette mit ihren Kindern Marie-Therese-Charlotte und Louis-Joseph-Xavier-François



3 a–d. Das Vorbild der im Film gezeigten Portraits der Marie Antoinette, in die ihre Verschwendungssucht anklagende Kommentare eingetragen sind:

a) Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait Marie Antoinette »à la Rose«*, Öl auf Leinwand, 130 x 87 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1783

b)–d) Die von der amerikanischen Künstlerin Jenna Gribbon für den Film gemalten Interpretationen

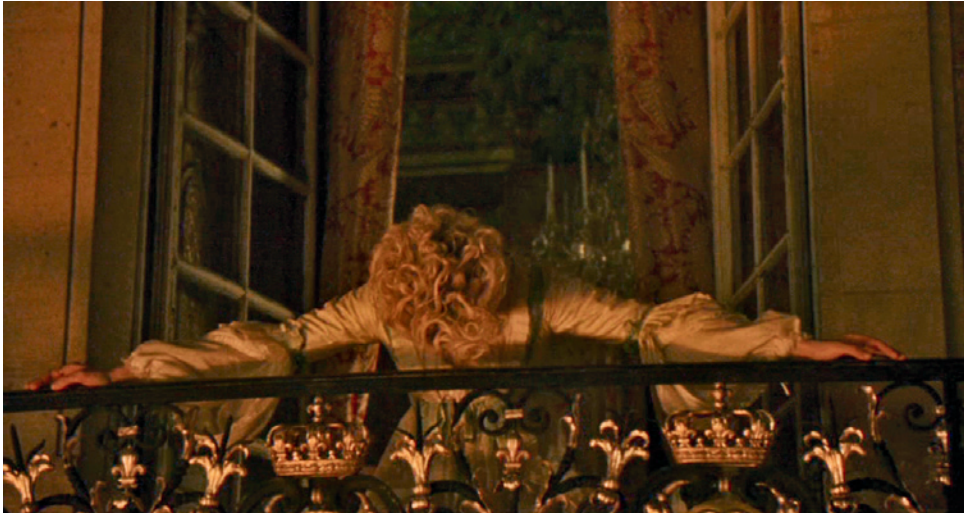
Freundinnen empfängt, denen sie dort auch aus Jean-Jacques Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* von 1755 vorliest.⁵⁰ Auch wenn damit keineswegs suggeriert werden soll, dass die Königin sich nun ernsthaft mit für die damalige Zeit als kühn angesehenen Philosophien auseinandersetzt, so ist dies doch ersichtlich nicht mehr die gleiche Frau, die sich knappe dreißig Filmminuten zuvor noch in hemmungslose Vergnügungen gestürzt hat. Dies wird auch bestätigt durch ihre etwas später gezeigte Reaktion auf die Nachricht, dass das Leben für die französische Bevölkerung, unter anderem wegen der Brotknappheit, beschwerlicher werde. Sie befiehlt daraufhin, dass der Hofjuwelier keine weiteren Diamanten mehr schicken solle, damit der König mehr finanziellen Spielraum zur Unterstützung des Volkes habe.⁵¹

Adaptionen tatsächlicher Portraits Marie Antoinettes (darunter die von Élisabeth Louise Vigée Le Brun gemalten Bilder: Abb. 2a und Abb. 3a) werden kurz darauf in einer Montage gezeigt, um nicht nur die innere Reifung Marie Antoinettes angesichts der Erfahrungen mit dem Tod ihrer Mutter sowie ihrer Tochter Marie-Sophie-Helene-Beatrice anzudeuten (vgl. Abb. 2b–c),⁵² sondern auch, um zu demonstrieren, dass die

50 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:21:10.

51 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:35:35–1:36:00. Zuvor hatte sie, als deutlich wurde, dass sie wegen ihrer exzessiven Geldausgaben keine Mittel mehr für ihre Wohltätigkeitsspenden hat, einfach auf das Geld ihres Mannes verwiesen, um dennoch die Baumbepflanzung des Parks umsetzen (und sich weiterhin teure Perücken kaufen) zu können; vgl. Coppola 2007 (Anm. 14): 1:11:05–1:11:21.

52 In einer Szene (1:37:46) sieht man eine Malerin, die Marie Antoinette und ihre Kinder Marie-Therese-Charlotte und Louis-Joseph-Xavier-François im Freien portraitiert. Obgleich damit wohl Vigée Le Brun gemeint sein soll, stammt das (im Film gespiegelte) Vorbild für das auf der Staffelei zu sehende Gemälde von dem schwedischen Künstler Adolf Ulrik Wertmüller, der 1785 Marie Antoinette bei einem Spaziergang im Park des Trianon mit ihren beiden Kindern darstellte (Stockholm, Nationalmuseum). Zu dem Gemälde vgl. Gunnar W. Lundberg, *Le peintre suédois de Marie-Antoinette. Adolf Ulrik Wertmüller à Bordeaux. 1788–1790*, Bordeaux 1970, S. 9. Tatsächlich von Élisabeth Louise Vigée Le Brun stammt hingegen das Vorbild (Abb. 2a) für zwei weitere, ebenfalls im Film gezeigte Bilder, welche die Königin einmal (1:39:40) mit drei Kindern zeigt (gemeint sind wohl Marie-Therese-Charlotte, Marie-Sophie-Helene-Beatrice und Louis-Joseph-Xavier-François: Abb. 2b), einmal hingegen (1:40:14) nur mit zwei Kindern, damit den Tod von Marie-Sophie-Helene-Beatrice 1786 andeutend (Abb. 2c). Das reale Vorbild (Abb. 2a) befindet sich heute im Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon und stammt von 1787. Allerdings zeigt es die drei Kinder Marie-Therese-Charlotte, Louis-Charles und Louis-Joseph-Xavier-François, während die leere Wiege auf die im Jahr zuvor verstorbene Marie-Sophie-Helene-Beatrice hinweisen soll. Für den Film nahm man einfach Louis-Charles, spiegelte ihn und setzte ihn in dem ersten Bild (Abb. 2b) als Marie-Sophie-Helene-Beatrice in die Wiege (1:39:40: Abb. 2b), um mit dem Folgebild (1:40:14: Abb. 2c) deren inzwischen erfolgten Tod anzudeuten. Zu dem Gemälde Vigée Le Brun vgl. *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, hg. von Joseph Baillio und Xavier Salmon, Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, Galeries nationales/New York, The Metropolitan Museum/Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada 2015–2016, Paris 2015, S. 158, Kat. 49. Die im Film zu sehenden Gemälde



4. Gegen Ende des Films zeigt Marie Antoinette mit einer demonstrativen Geste Demut gegenüber dem aufbegehrenden Volk

Königin – trotz ihrer zuvor geäußerten, ansatzweisen Rücksicht – im Volk weiterhin als »Queen of Debt« angesehen wird, die man mit den Worten »Beware of Deficit« warnen und kritisieren muss: »Spending France into Ruin!« (Abb. 3b–d).⁵³

In den letzten Minuten des Films kommt es dann sogar zu einer direkten Konfrontation zwischen der Königin und dem aufgebrachten Volk, wenn dieses mit Fackeln in der Hand vor das nächtliche Schloss stürmt und Marie Antoinette – im Unterschied zu ihrem sich nicht zeigenden Mann – den Protestierenden auf dem Balkon gegenübertritt. Anders als erwartet, gelingt es ihr für einen kurzen Augenblick sogar, das erzürnte Volk verstummen zu lassen, indem sie sich mit Kopf und Armen in einer eigenwilligen Demutsgeste vornüber auf das Geländer legt und so einen Moment verharrt (Abb. 4).

wurden bei der amerikanischen Malerin Jenna Gribbon in Auftrag gegeben, die in einem (undatierten) Interview der amerikanischen Filmproduktionsfirma »Rock the Tribes« über ihre Arbeit spricht: URL: <http://rockthetribes.com/interviewing-icons-and-friends/jenna-gribbon/> [letzter Zugriff: 26.01.2019].

53 Vgl. Marie Antoinette: 1:37:57: »Beware of Deficit«, 1:38:00: »Queen of Debt« und 1:38:02: »Spending France into Ruin!« Das Vorbild für dieses ebenfalls von Jenna Gribbon für den Film ausgeführte Portrait, auf dem die Worte wie auf die Leinwand geklebt bzw. wie in eine durch Entfernen der Malschicht entstandene Fehlstelle hineingeschrieben wirken (Abb. 3b–c), ist ein weiteres Gemälde von Vigée Le Brun (Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1783; Abb. 3a). Zu dem Bild vgl. Ausst.-Kat. Paris/New York/Ottawa 2015–2016 (Anm. 52), S. 40–43.

Erst, als sie sich wieder erhebt, setzt mit dem erklingenden Kampfruf »À Paris!« das Gebrüll des empörten Volkes erneut ein.⁵⁴

Dass Coppola hiermit zeigen möchte, dass Marie Antoinette gegenüber dem jungen Mädchen, das sie zu Beginn des Films noch war, gereift ist und sie sich von einem Kind über eine Hofdame hin zu einer erwachsenen, vorausschauenden Frau entwickelt hat, wird mit der vorletzten Szene des Films deutlich: Als die königliche Familie zu Beginn ihrer frühmorgendlichen Flucht an den Gärten von Versailles vorbeifährt, fragt Louis seine aus der Kutsche herausblickende Frau, ob sie ihre Allee von Limonenbäumen bewundere. Marie Antoinette spricht die letzten Worte des Films, wenn sie gefasst antwortet: »I'm saying goodbye«, damit andeutend, dass sie sich inzwischen auch von Besitztümern gelöst hat, die ihr zuvor so wichtig waren.⁵⁵

54 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:46:35–1:47:33. In der Vorlage von Fraser 2001 (Anm. 25), S. 352–353 wird der Königin keine derart zentrale Rolle zugeschrieben: Hier zeigt sich zunächst die ganze königliche Familie auf dem Balkon und als Reaktion auf den spürbaren Unwillen des Volkes werden lediglich die Kinder wieder ins Innere gebracht, während es von der auch keine besondere Geste zeigenden Marie Antoinette (S. 353) heißt: »Marie Antoinette, very pale and uncertain whether she was supposed to appear alone [...] nevertheless continued to stand there«.

55 Coppola 2007 (Anm. 14): 1:49:43. Der Dialog findet in der Vorlage von Fraser 2001 (Anm. 25), S. 353–354 bezeichnenderweise nicht zwischen dem König und seiner Frau, sondern zwischen ihm und seiner Schwester statt und bezieht sich auch nicht auf den Abschied Marie Antoinettes von Versailles, sondern den der gegenüber ihr sechs Jahre älteren Königs-Schwester von ihrem geliebten Montreuil.

Regards Croisés

Kilian Heck

Herbert von Einem in Greifswald und Caspar David Friedrich in Angers. Die deutsche Romantik und der national- sozialistische Kunstraub in Frankreich

Wenn wir von deutschen Kunsthistorikern sprechen, so machen wir keinen Unterschied zwischen den Fachgenossen des In- und Auslandes. Viele der Unseren haben in den Jahren des Dritten Reiches, freiwillig oder gezwungen, Deutschland verlassen. Sie haben darum nicht aufgehört, zu uns zu zählen. So schmerzlich ihr Verlust für das wissenschaftliche Leben in Deutschland war, wir wollen nicht vergessen, dass sie deutschem wissenschaftlichen Geist in ihren Gastländern zu fruchtbarer Wirksamkeit verholfen haben [...]. Viele andere sind in Deutschland geblieben, haben in der Heimat still die Fackel echten Geistes und echter Wissenschaft gehütet und sie an Jüngere weitergegeben, die sie in ihrem Sinne aufgenommen haben. Was die still bewahrende Kraft dieser in jenen dunklen Jahren in Deutschland Verbliebenen für unser Vaterland bedeutet hat, ist noch kaum erkannt worden, geschweige denn gewürdigt, häufig sogar in ungerechter Weise verkannt worden.¹

Dieses der Eröffnungsrede Herbert von Einems auf dem ersten Deutschen Kunsthistorikertag 1948 auf Schloss Brühl entnommene Zitat illustriert anschaulich, wie ein nicht emigrierter deutscher Kunsthistoriker versucht, am Bild einer intakten *Scientific Community* der deutschen Kunstgeschichte in den Jahren nach 1945 festzuhalten. Bezeichnend ist die Verteidigung der in Deutschland verbliebenen Kollegen, deren Tätigkeit

¹ Herbert von Einem, »Eröffnungsansprache«, in: *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Vorträge des ersten Deutschen Kunsthistorikertages auf Schloß Brühl 1948*, Berlin 1950, S. 9–15, hier S. 9.

während des »Dritten Reiches« er mit dem Bild einer Fackel vergleicht, deren »bewahrende« Kraft mit den Augen von Einems letztlich als Form einer inneren Emigration gedeutet werden kann.

Dass er wiederum »keinen Unterschied« zwischen den in Deutschland verbliebenen und den emigrierten Kunsthistorikern macht, ist aus seiner Sicht als ein wohlwollendes Zugeständnis und ein Zeichen an die Emigranten zu werten, sich nach wie vor der deutschen Kunstgeschichte zugehörig fühlen zu dürfen. Indem von Einem die Tatsache der Emigration vor dem Nationalsozialismus als »freiwillig oder gezwungen« erfolgt beurteilt, übt er nur indirekt Kritik am NS, lehnt aber die Verantwortung des Faches als solches für die erzwungene Emigration ab. Dieser Versuch einer Versöhnung musste seitens der zwangsweise Exilierten als zynisch gewertet werden.² Willibald Sauerländer spricht in seiner Beurteilung der Rede von Einems mit ihrer gemeinschaftlichen und undifferenzierten Nennung der »Fachgenossen des In- und Auslandes« als gemeinsamen Vertretern des Faches daher auch von einer »Tonart unschuldiger Arroganz«.³

Nikola Doll, die von Einems Eröffnungsrede ausführlich untersucht hat, bewertet sie wie folgt: »Insgesamt vertritt von Einem die Auffassung, dass die reine Wissenschaft, wie sie für die Kunstgeschichte prägend sei, im Kern nicht habe korrumpiert werden können«.⁴ Doll sieht bei von Einem eine »Entlastungsstrategie: Gerade weil die Kunstgeschichte nicht wirklich kontaminiert worden sei, sondern sich mehr oder minder erfolgreich gegen die Beeinflussungsversuche von Staat und Partei zur Wehr gesetzt habe, sei nun die Rückkehr zu einer objektiven Wissenschaft möglich«.⁵

2 Der Verband Deutscher Kunsthistoriker hat in einer undatierten, aber vermutlich um 1951 entstandenen Liste überhaupt erstmals versucht, in einer vorläufigen und unvollständigen Liste die Namen der exilierten Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker zu ermitteln, vgl. Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL Verband Deutscher Kunsthistoriker, I, B 35.

3 Willibald Sauerländer, »Von den »Sonderleistungen Deutscher Kunst« zur »Ars Sacra«, Kunstgeschichte in Deutschland 1945–1950«, in: Walter H. Pehle und Peter Sillem (Hg.), *Wissenschaft im geteilten Deutschland. Restauration oder Neubeginn nach 1945?*, Frankfurt a. M. 1992, S. 177–190, hier S. 187, zit. in Roland Kanz, »Herbert von Einem. Ein Gelehrtenleben zwischen Kaiserreich und Bundesrepublik«, in: ders. (Hg.), *Das Kunsthistorische Institut in Bonn. Geschichte und Gelehrte*, Berlin 2018, S. 193–219, hier S. 202.

4 Nikola Doll, »Der Erste Deutsche Kunsthistorikertag 1948«, in: Nikola Doll, Christian Fuhrmeister und Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950*, Weimar 2005, S. 325–337, hier S. 330.

5 Doll 2005 (Anm. 4), S. 331.



1. Herbert von Einem (1905–1983),
Foto wohl vor 1945

Überaus symptomatisch für die westdeutsche Nachkriegszeit und weit über die Person Herbert von Einems hinausgehend ist daher auch die Übertragung der Verantwortung für die Katastrophe des Nationalsozialismus und seiner Folgen an ein fast metaphysisch beschworenes, nach seiner Lesart aber verloren gegangenes »abendliches Bewusstsein«, das hierfür verantwortlich sei:

Der Verlust des historischen Gefühls, des Bedürfnisses nach Kontinuität ist keineswegs allein auf Deutschland beschränkt. Hätten wir noch ein abendliches Bewusstsein gehabt, so wäre jenes Ausmaß an Zerstörung unmöglich gewesen. Das ist die innere Situation, die wir vorfinden und der wir mit unserer Arbeit Rechnung tragen müssen.⁶

Herbert von Einem (1905–1983) (Abb. 1) gehört zu denjenigen Kunsthistorikern, die nach 1945 das Fach in Westdeutschland institutionell neu aufstellten. Peter Betthausen

6 Von Einem 1950 (Anm. 1), S. 12.

bezeichnet ihn darüber hinaus sogar als die »integrierende Leitfigur der traditionellen Kunstgeschichtswissenschaft«.7 Roland Kanz zählte von Einem erst jüngst »zu den wirkungsreichsten Kunsthistorikern im 20. Jahrhundert« und sieht in ihm »die zentrale Integrationsfigur des Faches nach dem Zweiten Weltkrieg«, und das sowohl »im Inland wie im Ausland, auch für viele emigrierte Kollegen, für die eine Rückkehr nach Deutschland undenkbar geworden war«.8 Zu dieser bemerkenswerten Nachkriegskarriere hat wohl auch die Übernahme einer Reihe von Leitungspositionen und Vorsitzen beigetragen: Seit 1947 hatte er neben Heinrich Lützeler einen der beiden Lehrstühle für Kunstgeschichte in Bonn inne. Dort wurde er 1970 emeritiert.9 Seine eindruckliche Vita umfasste unter anderem den Vorsitz im Verband Deutscher Kunsthistoriker 1960 bis 1968 sowie die Präsidentschaft des Comité International d'Histoire de l'Art (C.I.H.A) von 1964 bis 1969.10 Der sich bis 1961 noch als gesamtdeutsch verstehende Verband Deutscher Kunsthistoriker vollzog unter von Einems Ägide die bereits zuvor sowohl politisch wie ideologisch vorbereitete Abkehr von der DDR und betrieb eine Hinwendung zu einer (west)europäischen Identität und Tradition. Symptomatisch hierfür war das Motto des 1956 stattgefundenen 6. Deutschen Kunsthistorikertags in Essen unter dem Titel »Werdendes Abendland an Rhein und Ruhr«. Herbert von Einem gelang darüber hinaus 1964 mit der Durchführung des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg, zahlreiche internationale Fachvertreter nach Deutschland einzuladen.

Keinesfalls eine Marginalie stellt in diesem Zusammenhang die Tatsache dar, dass es von Einem vermochte – vier Jahre vor »1968« und sechs Jahre vor dem in der Fachgeschichte die entscheidende Zäsur hin zur kritischen Kunstgeschichte setzenden Kölner Kunsthistorikertag –, Exilanten wie Rudolf Wittkower, Richard Krautheimer und Nikolaus Pevsner nach Bonn zu holen. Damit ließ er seiner eingangs zitierten Vorstellung einer nach wie vor ungebrochenen *Scientific Community* von exilierten und in Deutschland verbliebenen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern konkrete Taten folgen.

7 Zit. in Peter H. Feist, »Von Einem, Herbert«, in: Peter Bethausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 73–77, hier S. 73.

8 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 193.

9 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 74. Zur Nachkriegsbiographie von Einems ausführlich Kanz 2018 (Anm. 3), hier vor allem S. 198–211.

10 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 74.

Die wissenschaftliche Biographie Herbert von Einems stand in den letzten Jahren immer wieder, wenn auch nicht umfassend, im Interesse der Fachgeschichte. Seit-her sind einige Differenzierungen gegenüber früheren Forschungen zu seiner Person anzubringen. Hierzu zählen insbesondere die bereits erwähnten Forschungsergebnisse von Roland Kanz.¹¹ Während Peter H. Feist den Kunsthistoriker Herbert von Einem als einen Wissenschaftler beschreibt, der »in die Verirrungen des Faches während der NS-Zeit nicht verstrickt war«, unterzieht Lilian Landes insbesondere von Einems aka-demische Anfangszeit vor 1945 einer kritischen Revision.¹² Sein wissenschaftliches Interesse lag nämlich damals, und alleine dieses Faktum ist bemerkenswert, bei einem gänzlich anderen Forschungsgebiet, als es bei dem späteren Michelangeliforscher von Einem zu vermuten wäre. Nicht die italienische Kunst und damit das mediterran konnotierte »Abendland«, sondern die deutsche Romantik stand im Mittelpunkt der Forschungen des jungen Herbert von Einem. Zwar hat er auch mit seinen späteren Forschungen zu Goethe in Italien das Terrain der Romantik nie ganz verlassen, doch seine frühen Romantik-Forschungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts galten explizit deutschen Romantikern wie Carl Ludwig Fernow und vor allem Caspar David Friedrich. Und es waren gerade diese Forschungen von Einems, die mitten im Kriegsjahr 1943 zur Berufung auf sein erstes Ordinariat an die Ernst Moritz Arndt-Universität Greifswald führten.

Dieser Berufung gingen mehrere Schritte voraus: zunächst wurde von Einem 1928 bei Georg Graf Vitzthum in Göttingen mit einer Dissertation zur Plastik der Lüneburger Goldenen Tafel promoviert, um anschließend bis 1936 als Assistent am Provinzialmu-seum, dem heutigen Niedersächsischen Landesmuseum Hannover, seine Assistenzzeit zu beginnen.¹³ Seine Habilitation zu Carl Ludwig Fernow reichte er 1935, noch während der Museumstätigkeit in Hannover, bei Wilhelm Waetzoldt in Halle ein.¹⁴ Danach ist er, so gibt Feist an, auf eine Privatdozentur wiederum nach Göttingen gelangt, die er aber »aus politischen Gründen erst mit Verspätung« erhielt.¹⁵ Diese Verzögerungen bestä-tigt auch Roland Kanz, der die damaligen Dossiers, etwa das des Dozentenführers der

11 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3).

12 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 73; Lilian Landes, »Das 19. Jahrhundert im Blick der nationalsozialisti-schen Kunstgeschichtsschreibung«, in: Doll, Fuhrmeister und Sprenger 2005 (Anm. 4), S. 283–304.

13 Vgl. Theodor Müller, *Herbert von Einem 16.2.1905–5.8.1983* (1984), URL: <https://badw.de/fileadmin/nachrufe/Einem%20Herbert%20von.pdf> [letzter Zugriff: 19.11.2018].

14 Vgl. Feist 2007 (Anm. 7), S. 74; Kanz 2018 (Anm. 3), S. 195.

15 Feist 2007 (Anm. 7), S. 74.

Universität Berlin vom 16. Oktober 1937, zu von Einem untersucht hat, welche dessen kritische Distanz zum NS insgesamt nahelegt.¹⁶

In den biographischen Berichten zu von Einem nimmt seine Greifswalder Zeit keinen bedeutsamen Platz ein. Sprechend in dieser Hinsicht ist etwa der Nachruf der Bayerischen Akademie von 1984. Hier heißt es lapidar: »1943 wurde von Einem aus Göttingen als ordentlicher Professor an die Universität Greifswald berufen. Es folgten Kriegsdienst und Gefangenschaft, Jahre, die von Einem als die dunkelsten seines Lebens genannt hat«. ¹⁷ Dabei stehen die Greifswalder Jahre keinesfalls so episodenhaft und singulär da, wie es diese Beschreibung und die kurze Zeitdauer vermuten lassen. Das seit 1942 anhängige Berufungsverfahren lässt sich in den Akten des Universitätsarchivs noch genau nachvollziehen. Neben von Einem standen auf der Dreierliste der Mediävist Hans Weigert (1896–1967) und der Italianist und Renaissanceforscher Friedrich Kriegbaum (1901–1943). ¹⁸ Zumindest Weigert gilt als ausgewiesener und überzeugter Nationalsozialist. Als Gutachter im Berufungsverfahren auf die Greifswalder Professur waren zahlreiche prominente, in Deutschland verbliebene Kunsthistoriker beteiligt, unter anderem Alfred Stange (1894–1968) in Bonn, Hans Kauffmann (1896–1983) in Köln, Dagobert Frey (1883–1962) in Breslau, Richard Hamann (1879–1961) in Marburg, Wilhelm Pinder (1878–1947) in Berlin, Kurt Gerstenberg (1886–1968) in Würzburg, Hans Jantzen (1881–1967) in München und Theodor Hetzer (1890–1946) in Leipzig. ¹⁹ Wird die von der Berufungskommission in Greifswald erstellte Kurzliste mit den offenbar aus den schriftlichen Gutachten resultierenden Bewertungen zur Grundlage genommen, so hat von Einem die besten Bewertungen erhalten. Die Gründe der für von Einem mit zwei Kreuzen sehr guten Bewertung durch den »NSD-Dozentenbund« sind nicht klar ermittelbar. Hier mag nicht unbedingt eine ideologische Nähe zum Nationalsozialismus, sondern möglicherweise auch die Thematik des Forschungsgebietes von Einems ausschlaggebend gewesen sein, denn die anderen Bewerber waren, außer dem ebenfalls

16 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 196–197.

17 Müller 1984 (Anm. 13).

18 Vgl. Peter Betthausen, »Weigert, Hans«, in: Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 485–487; Friedrich Kriegbaum, der ab 1935 das Kunsthistorische Institut Florenz leitete, hatte 1941 Adolf Hitler und Benito Mussolini durch die Uffizien und den Vasarikorridor geführt, vgl. Ludwig Heinrich Heydenreich, »Kriegbaum, Friedrich«, in: *Neue Deutsche Biographie* 13, 1982, S. 40 URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd121630420.html#ndbcontent> [letzter Zugriff: 19.11.2018].

19 Vgl. Bewertungsliste im Berufungsverfahren Herbert von Einem, Universitätsarchiv Greifswald (1.4. Personalakten der wissenschaftlichen Angestellten und Beamten), 215.

sehr gut beurteilten Hermann Beenken, auf dem Gebiet der norddeutschen Romantik nicht in gleicher Weise ausgewiesen.

Das Schreiben des Greifswalder Dekans Metzner vom 8. Mai 1942 an den »Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung« bestätigt schließlich das Augenmerk auf die Qualifikation für die »niederdeutsche Kunst, insbesondere der Kunst Runges und Caspar David Friedrichs«, mit der von Einems Berufung beantragt wurde, der sich »in seiner wissenschaftlichen Arbeit besonders eingehend« damit beschäftigt habe und dessen wissenschaftliche Untersuchungen von allen Beurteilern »als grundlegend und unanfechtbar bezeichnet« und »ausnahmslos hochgeschätzt« würden.²⁰

Offenbar erhoffte sich Metzner von der Einstellung von Einems das 1940 in »Caspar David Friedrich-Institut« benannte kunstgeschichtliche Seminar Greifswald weiter zu stärken, war es doch schon in den Jahren vor von Einems Berufung systematisch zu einer Forschungsstätte für deutsche Romantik ausgebaut worden.²¹ Von Einem folgte hier dem Ordinarius Kurt Wilhelm-Kästner, der bis zu seiner Berufung nach Hamburg von 1936 bis 1942 den Greifswalder Lehrstuhl für Kunstgeschichte innehatte.²² Unter dessen Ägide – er war zugleich von 1938 bis 1942 Rektor der Universität – fanden 1940 die Feiern zum 100. Todestag in Greifswald statt, in deren Folge nicht nur die Benennung der Einrichtung in Caspar David Friedrich-Institut geschah, sondern umfangreiche Feierlichkeiten in ganz Greifswald ausgerichtet wurden, deren Leitung in den Händen des Friedrich-Forschers Kurt Karl Eberlein lag, eines dezidierten Nationalsozialisten, auf den wesentlich die rassistisch-ideologische Umdeutung des Werkes von Caspar David Friedrich zurückging.²³

Auch hatte Kurt Wilhelm-Kästner, zusammen mit Ludwig Rohling und Karl Friedrich Degner, 1940 eine explizit nationalsozialistisch-propagandistische Darstellung Caspar David Friedrichs zur »moralischen Stärkung« von Wehrmachtssoldaten an der Front verfasst, in welcher diese behaupteten, dass aus Friedrich, der hier als »groß, stark

20 Vgl. Universitätsarchiv Greifswald (1.4. Personalakten der wissenschaftlichen Angestellten und Beamten), 215.

21 Vgl. Michael Lissok, *Ein kurzer Abriss der einhundertjährigen Geschichte des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald*, 2006, S. 1–3, www.cdfi.de [letzter Zugriff: 01.05.2016 (zur Zeit offline)].

22 Vgl. Lissok 2006 (Anm. 21), S. 1.

23 Siehe Peter Betthausen, »Eberlein, Kurt Karl«, in: Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hg.), *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, 2. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 71–73; zu den Greifswalder Feierlichkeiten zum 100. Todestag Friedrichs 1940 ist eine gesonderte Untersuchung des Autors geplant.

gebaut, blond, charakterfest, kämpferisch« beschrieben wird und somit als »eine echt nordische Erscheinung« gelte, der »unerschütterliche heilige Glaube an Deutschland« spräche.²⁴

Das also war die propagandistisch hochgradig infiltrierte Situation, die von Einem vorfand, als er am 1. September 1943 mit der Annahme des Rufes seinen Lehrstuhl in der kleinen vorpommerschen Universitätsstadt antrat, dessen Übernahme er im Übrigen mit der Antrittsvorlesung im November des gleichen Jahres mit dem bezeichnenden Titel *Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert* einleitete.²⁵ Für ihn, der »Friedrichs politisches Engagement bewusst unter dessen landschaftliche Leistungen« stellte, so Lilian Landes,²⁶ war das vermutlich keine ganz einfache Aufgabe. Doch auch wenn sein Romantik-Bild nicht in gleicher Weise nationalsozialistisch, jedenfalls im Sinne seines Vorgängers, eingefärbt war, hatten mehrere seiner Schriften in den 1930er-Jahren sowie seine eigenen Forschungen zu Caspar David Friedrich ihn aus Greifswalder Sicht als geeignet erscheinen lassen müssen, die dortige Position zu übernehmen. Es kann an dieser Stelle nur cursorisch auf die teilweise schon erwähnten Untersuchungen von Heinrich Dilly, Nikola Doll und Lilian Landes eingegangen werden, die sich von Einems Forschungen speziell zur Romantik widmen.

Fast selbstredend im Sinne der damaligen Forschung und möglicherweise auch nicht unbeeinflusst von den kulturmorphologischen Überlegungen Oswald Spenglers zu Friedrich hatte auch von Einem einen Zusammenhang zwischen Person, Werk und Landschaft festgestellt. Insbesondere in seinem Aufsatz »Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft« von 1936 fordert von Einem die

künstlerische Bedeutung sowohl der zeitlichen wie der räumlichen Faktoren zu untersuchen. Unter den zeitlichen sind die Kräfte zu verstehen, die dem geschichtlichen Wandel unterliegen, unter den räumlichen die sich gleichbleibenden Kräfte des Blutes, der Landschaft, des Klimas.²⁷

24 Kurt Wilhelm-Kästner, Ludwig Rohling und Karl Friedrich Degner, *Caspar David Friedrich und seine Heimat*, Berlin 1940, S. 10–11; vgl. Landes 2005 (Anm. 12), S. 289 und 299.

25 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 197.

26 Vgl. Landes 2005 (Anm. 12), S. 299.

27 Herbert von Einem, »Aufgaben der Kunstgeschichte in der Zukunft«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 5, 1936, S. 1–6, zit. nach Heinrich Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München/Berlin 1988, S. 49.

Lilian Landes konstatiert bei von Einem, dass auch er von einer Verfallserscheinung der Kunst im 19. Jahrhundert ausgeht, die für ihn lediglich von einer übergreifenden »Substanzarmut« zusammengehalten wurde. Der Verlust eines gemeinschaftlichen, übergreifenden Grundes, der das geistige Leben getragen hatte, habe, so Landes, für von Einem »zu eine[r] allgemeine[n] Unsicherheit und [...] Gefahren subjektiver Willkür« geführt.²⁸ Das 19. Jahrhundert galt ihm somit als Keimzelle des Verlustes von ästhetischen Maßstäben, von Wahrhaftigkeit und Gemeinschaftsgeist in der Kunst.²⁹

Hellsichtig ist daher die Analyse von Landes in Bezug auf von Einems Sichtweise des 19. Jahrhunderts und seine Hinwendung zur Kunst der Romantik:

Es muss daher zunächst überraschen, dass vor dem Hintergrund dieser Absage an einen vorgeblich subjektiven Zielen verpflichteten Künstlertypus ausgerechnet die deutsche Romantik dem kritisch-nationalistischen Urteil standhielt: Caspar David Friedrich wird zur Generalinstanz, die von nahezu jedem Autor als Vorbild und Maßstab herangezogen wurde. Die Entdeckung des Ichs durch deutsche Künstler wie Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge bedeutete im Rückblick der 1930er Jahre einen Verlustausgleich angesichts des als entleert empfundenen Zustands, der das Bild zur »bloßen Vorstufe des Begrifflichen« hatte verkommen lassen.³⁰

Für von Einem, der mit der Monographie *Caspar David Friedrich* eine erstmals 1938 und danach in mehreren Auflagen erschienene, eher an ein nichtwissenschaftliches Publikum gerichtete, aber durchaus erfolgreiche Publikation vorlegte, war demnach Friedrich eine geeignete Künstlerpersönlichkeit, die mit ihrer subjektiven, nach innen gewendeten Weltsicht auf die unbefriedigende Gegenwart zu bestehen gelernt hatte.³¹ Nicht zuletzt dürfte es dieses Buch zu Friedrich gewesen sein, das die Berufung von

28 Herbert von Einem, »Goethes Kunstphilosophie«, in: *Imprimatur* 7, 1936–1937, S. 60–78, hier S. 61, zit. nach Landes 2005 (Anm. 12), S. 285.

29 Landes 2005 (Anm. 12), S. 286.

30 Ebd., S. 285.

31 Es verwundert, dass Nina Hinrichs dieses Friedrich-Buch von Einems in ihrer Studie zur Friedrich-Rezeption keiner ausführlichen Untersuchung unterzieht, vgl. Nina Hinrichs, *Caspar David Friedrich – ein deutscher Künstler des Nordens. Analyse der Friedrich-Rezeption im 19. Jahrhundert und im Nationalsozialismus*, Kiel 2011.

Einems nach Greifswald befördert hat, obwohl es nicht dem in Greifswald durchaus verbreiteten Tenor der »echt nordischen Erscheinung« Friedrichs entsprach.³²

Die Greifswalder Jahre von Einems, von denen wir, außer zu den Akten zur Berufung, eher wenig wissen, lassen sich noch mit Angaben zu den Lehrveranstaltungen ergänzen, die im Vorlesungsverzeichnis zu finden sind, von denen aber unklar ist, ob er sie aufgrund seiner Einberufung zum Wehrdienst vollumfänglich ableisten konnte. Hierzu gehören etwa im Wintersemester 1943/44 die Vorlesung *Deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts* und *Übungen über italienische Plastik des 18. Jahrhunderts* sowie im Sommersemester 1944 die Vorlesung zu *Albrecht Dürer* sowie *Übungen für Fortgeschrittene: Frührenaissance in Florenz*.³³ Im Wintersemester 1944/45 ist er im Vorlesungsverzeichnis mit einer *Geschichte der deutschen Kunst I: Frühes und hohes Mittelalter etwa 800 bis 1250* angekündigt.³⁴ Doch steht zu vermuten, dass er aufgrund einer erneuten Einberufung zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Greifswald gelehrt hat.³⁵ Auffällig bei der Themenwahl der Lehrveranstaltungen ist, dass von Einem seine älteren frühneuzeitlichen Themen in Greifswald fortführt und sich nicht ausschließlich auf das 19. Jahrhundert in der Lehre fokussiert.

Mit diesen Angaben wäre das meiste zu von Einems Greifswalder Jahren gesagt, wenn nicht vor kurzem Dokumente aufgetaucht wären, die seine wenigstens temporäre Verwicklung in den nationalsozialistischen Kunstraub in Frankreich belegten. Die hier angeführten, umfanglichen Vorüberlegungen können dazu beitragen, diese für einen Hochschullehrer durchaus irritierenden Schriftstücke besser einzuordnen.³⁶ Der erste Hinweis, der hier nach Frankreich führt, ist durch die Vertretung des Greifswalder Lehrstuhls ab Herbst 1944 gegeben. Diese Vertretung wurde nämlich im Greifswalder

32 Zu den Friedrich-Forschungen von Einems vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 212.

33 Vgl. *Personal- und Vorlesungsverzeichnis Sommer-Semester 1944*, S. 40, URL: <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN657561959WiSe194344/55/>; <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN657561959SoSe1944/54/>; sowie <http://ub-goobi-pr2.ub.uni-greifswald.de/viewer/image/PPN657561959SoSe1944/46/> [letzter Zugriff jeweils: 21.11.2018].

34 Vgl. *Personal- und Vorlesungsverzeichnis für das Winter-Semester 1944/45*, S. 39, vgl. URL: <http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN657561959WiSe194445/44/> [letzter Zugriff: 27.04.2019].

35 Vgl. Kanz 2018 (Anm. 3), S. 197–198.

36 Vgl. Forschungsprojekt von Nikola Doll: Zwischen Kunst, Wissenschaft und Besatzungspolitik. Die Kunsthistorische Forschungsstätte Paris, <https://dfk-paris.org/de/research-project/zwischen-kunst-wissenschaft-und-besatzungspolitik-1207.html> [letzter Zugriff: 27.04.2019]. Für Hinweise bin ich Elisabeth Furtwängler, Christian Fuhrmeister, Thomas Kirchner und besonders Nikola Doll dankbar.

Vorlesungsverzeichnis mit »Stange, Alfred, Dr. phil., ordentlicher Professor und Direktor des kunstwissenschaftlichen Institutes an der Universität Bonn« angekündigt.³⁷ Dies ist insofern bemerkenswert, weil Stange nicht nur in das Berufungsverfahren von Einems in Greifswald involviert, sondern auch an der Gründung der Kunsthistorischen Forschungsstätte (KHF) in Paris 1942 beteiligt war. Wie genau von Einem in Verbindung zu dem Netzwerk deutscher Kunsthistoriker in Paris stand, das unter anderem aus den rheinischen Kunsthistorikern Franz Graf Wolff Metternich, Alfred Stange und Hermann Bunjes gebildet wurde, bleibt künftigen Forschungen vorbehalten.³⁸

Die wenigen archivalischen Nachweise, auf denen sich die Kontakte von Einems nach Paris stützen, sollen im Folgenden untersucht werden: Es handelt sich jeweils um einen Brief von Einems an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 8. April 1944 (Abb. 2),³⁹ einen weiteren Brief von Einems an den Oberkriegsverwaltungsrat Dr. Josef Busley in Angers vom 20. April 1944⁴⁰, eine Stellungnahme zu den Reiseplänen von Einems durch die Deutsche Botschaft in Paris vom 5. Juni 1944⁴¹ sowie ein Antwortschreiben von Dr. Bunjes, dem Leiter der Deutschen Kunsthistorischen Forschungsstätte in Paris an Herbert von Einem vom 18. April 1944.⁴²

Zu den Protagonisten: Josef Busley (1888–1969) war als Denkmalpfleger tätig und während des Krieges Mitglied des »Kunstschutzes« im besetzten Frankreich, verantwortlich für die Regionen Angers und Bordeaux. Zu ihm liegen bereits Forschungen vor.⁴³ In noch umfangreicherem Maße existieren solche zu Dr. Hermann Bunjes (1911–1945), der zunächst Mitarbeiter von Alfred Stange in Bonn war, bevor er ab Herbst 1940

37 *Personal und Vorlesungsverzeichnis Sommer-Semester 1945*, S. 19, vgl. <http://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN657561959SoSe1945/22/> [letzter Zugriff: 27.04.2019].

38 Nikola Doll, »Politisierung des Geistes. Der Kunsthistoriker Alfred Stange und die Bonner Kunstgeschichte im Kontext nationalsozialistischer Expansionspolitik«, in: Burkhard Dietz, Helmut Gabel und Ulrich Tiedau (Hg.), *Griff nach dem Westen. Die »Westforschung« der völkisch-nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960)*, Münster 2003 (Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, 6.1), S. 979–1015. Zu Stange jetzt auch Iris Grötecke, »Alfred Stange – Politik und Wissenschaft. Ordinarius des Bonner Kunsthistorischen Institutes von 1935 bis 1945«, in: *Kanz 2018* (Anm. 3), S. 147–176, hier besonders S. 161.

39 Konzeptentwurf im Archiv des CDFI Greifswald sowie Durchschlag im Archiv des Auswärtigen Amtes, Botschaft Paris 51, Kult. 12, Nr. 1.

40 Konzeptentwurf im Archiv des CDFI Greifswald, unverzeichnet.

41 Archiv des Auswärtigen Amtes, Botschaft Paris 51, Kult. 12, Nr. 1.

42 Archiv des CDFI Greifswald, unverzeichnet.

43 URL: http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Kunstschutz/Busley,%20Dr.%20Josef.html [letzter Zugriff: 21.11.2018].

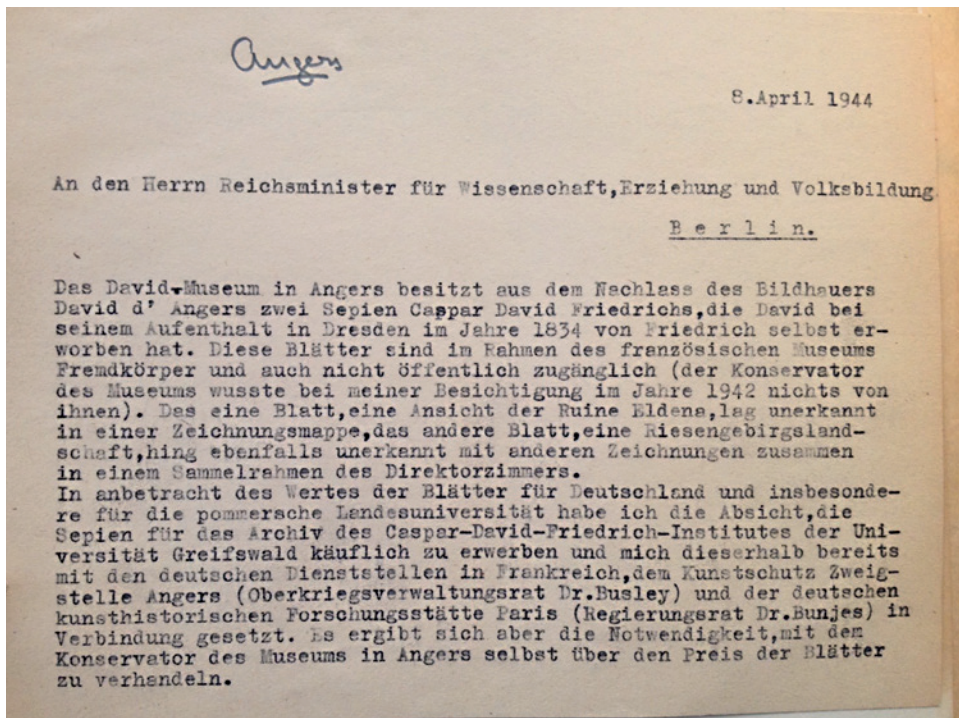
als Kriegsverwaltungsrat Beauftragter für den Kunstschutz beim Militärverwaltungsbezirk Paris wurde und dann auch die 1942 gegründete Kunsthistorische Forschungsstätte Paris (KHF) leitete.⁴⁴

Im Brief vom 8. April an Reichsminister Bernhard Rust (1883–1945) schildert von Einem zunächst die Umstände, wie über den Friedrich-Freund David d'Angers nach dessen Besuch beim Künstler 1834 zwei von dessen Sepien als Besitz von d'Angers nach Angers gelangten. Von Einem schreibt weiter: »diese Blätter sind im Rahmen des französischen Museums Fremdkörper und auch nicht öffentlich zugänglich«. Dabei beruft er sich auf die angeblich nicht vorhandene Kenntnis der Mitarbeiter des Museums in Angers hinsichtlich der beiden Zeichnungen der Ruine Eldena und der Riesengebirgslandschaft (Abb. 3 und 4). Von Einem fährt dann fort: »in Anbetracht des Wertes der Blätter für Deutschland und insbesondere für die pommerschen Landesuniversität habe ich die Absicht, die Sepien für das Archiv des Caspar-David-Friedrich-Institutes der Universität Greifswald käuflich zu erwerben und mich dieserhalb bereits mit den deutschen Dienststellen in Frankreich, dem Kundenschutz Zweigstelle Angers (Oberkriegsverwaltungsrat Dr. Busley) und der deutschen kunsthistorischen Forschungsstätte Paris (Regierungsrat Doktor Bunjes) in Verbindung gesetzt«. Im Anschluss betont er, dass es jetzt anstünde, mit dem Konservator des Museums in Angers über den Preis zu verhandeln.

Im zweiten Schreiben vom 20. April 1944 wendet sich von Einem, inzwischen durchaus ungeduldig geworden, nochmals an Busley, da dessen Brief offenbar noch nicht in Greifswald angekommen war, und bittet diesen, ihn, von Einem, doch wissen zu lassen, »welche Schritte von mir unternommen werden müssen, um sie [die Erwerbung – Einschub KH] einzuleiten und durchzusetzen«. Von Einem gibt weiter an, dass er zu diesem Zweck, insbesondere wegen der erforderlichen Reisemodalitäten, bereits mit verschiedenen Stellen korrespondiert habe. Letzteres wird in einem weiteren Schreiben bestätigt, in dem die Deutsche Botschaft Paris am 5. Juni 1944 betont, dass gegen die Einreise von Einems nach Frankreich nichts einzuwenden sei.

Interessant ist aber vor allem das Antwortschreiben vom 18. April 1944, in dem Bunjes unmissverständlich rät, von einer weiteren Verfolgung der Angelegenheit, dem durch von Einem angestregten Kauf, Abstand zu nehmen. Bunjes begründet das wie folgt: »soweit ich mich unterrichten konnte sind die C.D.F.-Zeichnungen in Angers Staatsbesitz. Der französische Staatsbesitz aber ist unantastbar. Der Verkauf auch der geringsten Zeichnung aus Museumsbesitz bedürfte einer gesetzlichen Genehmigung

44 Vgl. Doll 2003 (Anm. 38), S. 1012.



2. Briefkonzept Herbert von Einems an den Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 8. April 1944 (Caspar David Friedrich-Institut, Universität Greifswald)

durch die Staatschefs von Frankreich wie auch Deutschlands aufgrund der gegenwärtigen Situation in Frankreich«. Er fährt fort: »Ich [...] kann Ihnen nur sagen, dass Ihre Aussicht auf Erfolg in dieser Angelegenheit gleich Null ist. Ich bedaure, Ihnen diese ungeschminkte Antwort geben zu müssen halte es aber für richtiger, als wenn ich Ihnen eine nichtssagende Auskunft gegeben hätte«.

Der Wunsch von Einems, die Zeichnungen zu »erwerben« und die kritische Stellungnahme zu diesem Ansinnen durch Bunjes sind in mehrerer Hinsicht bemerkenswerte Vorgänge. Von Einem versuchte, das spätestens unter seinem Vorgänger Kurt Wilhelm-Kästner aufgebaute und vornehmlich durch eine Sammlung von Fotos aller erreichbarer Werke von Caspar David Friedrich bestückte Greifswalder Institutsarchiv zu ergänzen, und das offenbar auch mit Originalen des Künstlers.⁴⁵ Dass er die wäh-

45 Die archivalischen Bestände sind teilweise noch heute im CDFI der Universität Greifswald vorhanden und bislang sämtlich unverzeichnet. Sie enthalten unter anderem Korrespondenzen mit Museen und Kunsthändlern, besonders ab den späten 1930er-Jahren, darunter etwa mit der Kunsthandlung von Wolfgang Gurlitt (1888–1965) in Berlin und Bad Aussee.



3. Westfassade der Ruine Eldena mit Backhaus und Scheune, um 1837, Pinsel in Braun, 17,6 x 23,9 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts

rend seiner Zeit als Wehrmachtssoldat in Angers offenbar zielgerichtet aufgesuchten Bestände an Friedrich-Zeichnungen im Depot des Museums in Angers als potentielle Erwerbung für Greifswald ansah, versucht er durch den Umstand zu begründen, dass diese Werke in Angers offensichtlich kaum bekannt waren. Von Einem sah in diesen Werken Friedrichs somit seine eigene Entdeckung und versuchte, ihre geplante Aneignung zu legitimieren, indem er erstens vorgab, sie »käuflich [...] erwerben« zu wollen und zweitens, vor allem gegenüber den deutschen Stellen in Paris, betonte, dass die Zeichnungen in Angers »Fremdkörper« seien. Zweifellos bedient sich von Einem hier einer aus heutiger Sicht höchst fragwürdigen Semantik. Möglicherweise wäre auch, wenn es überhaupt je zu Verkaufsverhandlungen in Angers gekommen wäre, ein entsprechender Druck auf das Museum seitens eines der nationalsozialistischen Besatzungsmacht angehörenden Kunsthistorikers gekommen. Das alles hätte aber spätestens nach der kurz darauf erfolgten Landung der Alliierten in der Normandie Anfang Juni 1944 in ein aussichtsloses, ein geradezu absurdes Unterfangen gemündet. Gleichwohl bleibt für von Einem festzuhalten, dass in einer Zeit, in der die umfangreichen Raubkunstaktivitäten, in die das KHF Paris verwickelt war, auch vor einem Greifswalder Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte und aktiven Wehrmachtssoldaten nicht verborgen geblieben sein können, Letzterer zumindest den Versuch unternommen hat, an diesen Raubkunstaktivitäten zu partizipieren. Dass dieser Versuch gescheitert ist, lag an den äußeren Umständen, nicht aber an einem etwa aufgegebenen Vorsatz.

Bemerkenswert ist aber vor allem die Antwort von Hermann Bunjes. Er betont gegenüber von Einem ohne Umschweife, dass der »französische Staatsbesitz«, und hierzu zählten die Zeichnungen, »unantastbar« sei. Bunjes galt laut Eckard Michels als das »schwarze Schaf« des Referates Kunstschutz der Militärverwaltung, da er unter

4. Gebirgslandschaft bei Teplitz, nach 1835, Pinsel in Braun, 22,8 x 30,7 cm, Angers, Musée des Beaux-Arts



anderem als kunsthistorischer Berater und Agent Görings tätig war und damit zahlreiche völkerrechtswidrige Wegnahmen französischer Kunstschätze durch die Botschaft, den Einsatzstab Rosenberg und Görings selbst durch sein Wissen mitverursacht hatte, was nach Michels der Kunstschutz unter Graf Wolff Metternich immer wieder zu verhindern trachtete.⁴⁶ Vor allem ist aber bemerkenswert, dass hier von jemandem wie Bunjes eine Scheinlegalität aufrechterhalten wird, indem ein öffentlicher Kunstbesitz vollkommen anders behandelt wird als ein privater, denn Bunjes war auf der anderen Seite in zahlreichen Fällen dafür mitverantwortlich, dass private Kunstsammlungen in Frankreich geplündert wurden. Dieses offenbar weitgehend der Realität entsprechende Verhalten, dass privater Kunstbesitz hemmungslos beraubt wurde, während man im Umkehrfall sich gegenüber den öffentlichen Institutionen korrekt zu verhalten glaubte, schien nicht zuletzt eine fragwürdige Sphäre der Rechtmäßigkeit und damit der Legitimation in den Augen der Beteiligten herzustellen.⁴⁷

Auch wenn auf den ersten Blick ein Zusammenhang zwischen den Themen einer Neukonstituierung der Nachkriegskunstgeschichte, der Etablierung einer auf den Norden bezogenen Romantikforschung und den geschilderten Raubkunstaktivitäten während des Nationalsozialismus nicht offensichtlich ist, treten diese Bereiche doch

46 Vgl. Eckard Michels, *Das Deutsche Institut in Paris 1940–1944. Ein Beitrag zu den deutsch-französischen Kulturbeziehungen und zur auswärtigen Kulturpolitik des Dritten Reiches*, Stuttgart 1993 (Studien zur modernen Geschichte, 46), S. 93.

47 Zur Vernetzung kunsthistorischer Wissenschaft und Raubkunst bei Hermann Bunjes vgl. Nikola Doll, »Die »Rhineland-Gang«. Ein Netzwerk kunsthistorischer Forschung im Kontext des Kunst- und Kulturgutraubes in Westeuropa«, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (Hg.), *Museen im Zwielicht*, 2. Aufl., Magdeburg 2007, S. 63–90, hier S. 78–79.

allesamt in einer bemerkenswerten Weise in der wissenschaftlichen Biographie Herbert von Einems zusammen. Dass von Einem nach 1945 so sehr auf die Beschwörung des »Abendlandes« sowie auf eine Kontaktaufnahme mit exilierten Kollegen setzte, die eher in Bereichen wie der italienischen Renaissance und methodisch auf dem Gebiet der Ikonographie unterwegs waren, ist sicher ebenso Teil einer Anpassungsstrategie, wie er andererseits versucht hat, im Sinne einer vorgeblichen Gemeinsamkeit der *Scientific Community* der Kunstgeschichte die nationalsozialistisch diskreditierten Kunsthistoriker zu rehabilitieren. So strebte von Einem beispielsweise 1950 die Einrichtung eines »Ehrengerichts« an, mit dem unter Leitung des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker die Wiedereingliederung politisch belasteter Kollegen eingeleitet werden sollte. Von Einem versuchte hier erneut, zwischen den »streng wissenschaftlichen Leistungen« dieser Kollegen und ihren politischen Verfehlungen zu unterscheiden, damit das Fach letztlich nicht auf die »starken Begabungen« dieser Kollegen verzichten müsse:⁴⁸

Wäre es nicht doch zweckmäßig [...] innerhalb des Kunsthistoriker Verbandes die Möglichkeit eines Ehrengerichts zu schaffen? Wir haben in unserem Fach eine ganze Reihe Kollegen, die durch die politischen Umwälzungen ihr Amt verloren haben (Schrade, Stange, Wilhelm-Kästner, Weigert, Troescher usw.) und deren Situation keineswegs geklärt ist.⁴⁹

Offenbar sah sich von Einem selbst als nicht diskreditierter Fachkollege und in dieser Funktion als Vermittler zwischen den Kollegen geradezu dazu berufen, das Fach nach vorne zu bringen. Dabei scheute er nicht davor zurück, solches mit aus heutiger Sicht kaum verständlichen Argumenten für eine Entlastung zu forcieren.⁵⁰ Das entscheidende Argument für die Entlastung der nicht emigrierten Kollegen sah von Einem aber in der von ihm behaupteten, während der Zeit des Nationalsozialismus angeblich stets aufrechterhaltenen Trennung von Politik und Forschung gegeben. In der eingangs zitierten Brühler Rede von Einems 1948 erkennt Roland Kanz deshalb auch folgerichtig die wesentlichen Elemente späterer Legitimierungsstrategien von Einems vorweggenommen:

48 Herbert von Einem, zit. bei Kanz 2018 (Anm. 3), S. 203.

49 Deutsches Kunstarchiv Nürnberg, NL Verband Deutscher Kunsthistoriker, I, B 35, Herbert von Einem an Hans Jantzen am 09.02.1950; zit. nach und ausführlich dazu Doll 2005 (Anm. 4), S. 334.

50 Vgl. Doll, Fuhrmeister und Sprengler 2005 (Anm. 4), S. 9–26; Doll 2005 (Anm. 4); Kanz 2018 (Anm. 3), S. 203.

Die gedankliche Brücke für alle Anwesenden in Brühl 1948 war die angebotene Verharmlosung, die Kunstgeschichte sei als Fach mit ihren Vertretern nicht ideologisiert worden, sondern immer nur ihrer Sache verpflichtet geblieben. Wie und unter welchen Bedingungen man als Kunsthistoriker im Dritten Reich hatte anständig bleiben können, bedurfte keiner gemeinschaftlichen Diskussion.⁵¹

Zusammenfassend für unsere Untersuchung wäre daher zu fragen, ob die Trennung von Forschung und ideologischer Verflechtung des Faches mit der Politik als Legitimationsstrategie von Einems hätte aufrechterhalten werden können, wären die Dokumente zu seiner wenigstens partiellen Involvierung in den nationalsozialistischen Kunstraub schon 1948 bekannt gewesen. Diese Frage kann nicht sicher beantwortet werden. Möglicherweise wären die Folgen für von Einems Glaubwürdigkeit aber gering ausgefallen, denn das Bewusstsein für den nationalsozialistischen Kunstraub war in der Nachkriegszeit bekanntlich nicht in gleichem Maße entwickelt wie heute. Allerdings liefern die skizzierten Vorgänge immerhin eine mögliche Erklärung, warum die Greifswalder Jahre und die Romantikforschung der 1930er-Jahre durch von Einem im Rückblick eher marginalisiert wurden. Eine absichtsvolle Verdrängung durch ihn selbst muss hier also mindestens konstatiert werden.

In seiner 1978, also erst Jahrzehnte später erschienenen Monographie *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 1760–1840* greift von Einem durchaus schlagend diesen Zwiespalt auf, der sich durch seine sämtlichen Forschungsbereiche, aber auch durch seine eigene Biographie zieht, wenn er resigniert schreibt,

daß die Romantik das Ziel, um das sie gerungen hat, nicht hat erreichen können. Wie der Klassizismus ist auch sie als Bewegung gescheitert. Das Ziel, der bildenden Kunst den Rang zurückzugewinnen, den sie vom Mittelalter bis zum Barock gehabt hat, blieb unerfüllbar.⁵²

Nicht nur schwingt hier überdeutlich der Gestus von Sedlmayrs 1948 erschienenem *Verlust der Mitte* durch⁵³, der die Kunst nach 1800 einzig als Verfallserscheinung deutet, vielmehr lassen sich diese Worte auch als das Eingeständnis eines Scheiterns der eigenen Biographie lesen, zumindest für die Zeit vor 1945, in der von Einems wissenschaft-

51 Herbert von Einem, zit. in Kanz 2018 (Anm. 3), S. 202.

52 Zit. nach Müller 1984 (Anm. 13).

53 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg/Wien 1948.

licher Schwerpunkt bei der Kunst der deutschen Romantik beheimatet war. Von vielem aus dieser Zeit, von dem inzwischen zur DDR gehörenden Greifswald wie von seinen damaligen Aktivitäten im Dienste der Romantikforschung, suchte von Einem jetzt Abstand.

Jenseits der in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehenden Person Herbert von Einems ist es sicher kein Zufall, dass die Forschung zur norddeutschen Romantik, zu Friedrich und Runge, fast drei Jahrzehnte lang nahezu brach lag, bevor sie in der Bundesrepublik Deutschland etwa durch Helmut Börsch-Supans und Karl Wilhelm Jähnigs Werkverzeichnis zu Caspar David Friedrich von 1973 oder Werner Hofmanns Ausstellungen zu Friedrich 1974 und Runge 1977 in der Hamburger Kunsthalle und beinahe zeitgleich in der DDR durch die von Hannelore Gaertner 1974 initiierte »Erste Greifswalder Romantik Konferenz« neu etabliert wurde.⁵⁴

54 Vgl. Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphiken*, München 1973; zu den Ausstellungen zu Friedrich (1974) und Runge (1977), kuratiert durch Werner Hofmann, vgl. die beiden Kataloge *Caspar David Friedrich. Kunst um 1800*, München 1974 sowie *Runge in seiner Zeit*, München 1977; zu Hannelore Gärtner vgl. Katja Bernhardt, »Kunstwissenschaft versus Kunstgeschichte? Die Geschichte der Kunstgeschichte in der DDR in den 1960er und 1970er Jahren als Forschungsgegenstand«, in: Katja Bernhardt und Antje Kempe (Hg.), *(Dis)Kontinuitäten. Kunsthistoriographien im östlichen Europa nach 1945* (kunsttexte.de/ostblick, 4), URL: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8224/bernhardt.pdf> [letzter Zugriff: 22.11.2018]. Zur wechselhaften Romantik-Rezeption im kulturgeschichtlichen Kontext der 1970er-Jahre in der DDR siehe auch Oliver Sukrow, »Subversive Landscapes: The Symbolic Representation of Socialist Landscapes in the Visual Arts of the German Democratic Republic«, in: *Rethinking Marxism* 29.1, 2017, S. 96–141.

Christian Freigang

Vorprägungen von Albert Speers »Ruinenwerttheorie« in französischen Diskursen¹

Der einzige bescheidene Beitrag zur Architekturtheorie, den der nationalsozialistische Hauptarchitekt Alber Speer hervorgebracht hat, schien lange Zeit seine von ihm so genannte »Theorie vom Ruinenwert« zu sein. In seinen 1969 erschienenen, eindeutig geschönten autobiographischen *Erinnerungen* berichtet Hitlers vormaliger Lieblingsbaumeister, wie er 1934 die Überreste des gesprengten Straßenbahndepots auf dem Gelände des zukünftigen Nürnberger Reichsparteitagsgeländes gesehen habe. Da diese moderne Eisenbetonkonstruktion nach der Zerstörung nur unförmige Überreste übriglasse, ginge es nunmehr – da Hitler gefordert habe, »Traditionsbrücken« zwischen Vergangenheit und Zukunft zu errichten – darum, in haltbarem Naturstein zu bauen. Dabei sollten die Gebäude selbst noch im »Verfallszustand« »jene heroischen Inspirationen vermitteln, die Hitler an den Monumenten der Vergangenheit bewunderte.«² Damit bedient sich Speer vordergründig eines Stereotyps der Modernekritik – der ungenügenden Beherrschung bauphysikalischer Faktoren –, aber reichert dies mit einer paradoxen Gedankenfigur an: denn es geht nicht auf einer bautechnologischen Ebene um *stabilitas* vs. technisches Unvermögen, sondern um den Anspruch, dass selbst die Fragmentierung einer perfekt konstruierten, insofern idealen Werkeinheit diese optisch nicht gänzlich korrumpiere. Implizit wird also ein ästhetisch resistenter materieller Kern oder aber eine grundlegende konzeptuelle Qualität vorausgesetzt, die das Ein-

-
- 1 Die nachfolgenden Überlegungen sind während eines langen Aufenthalts in Paris in den neunziger Jahren entstanden, an dem auch Thomas Kirchner seinen beträchtlichen logistischen Anteil hatte. Dafür sei ihm an dieser Stelle herzlich gedankt!
 - 2 Albert Speer, *Erinnerungen*, Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1969, S. 69. Ähnlich in: Albert Speer, *Technik und Macht*, hg. von Adelbert Reif, Esslingen 1979, S. 49–50.

wirken von Destruktion verzögert und in gewisser Weise planvoll verlaufen lässt. Der rhetorische Kniff besteht aber vor allem darin, die zeitlichen Vektoren der Lebensdauer eines Gebäudes gleichsam zu verdoppeln. Auf eine im nationalsozialistischen Kontext als prinzipiell unendlich gedachte Nutzung und Pflege des Gebäudes folgt eine weitere überlange Phase der Erosion und Defigurierung, die gleichsam jenseits der Zeiten einsetzt und langsam verläuft – nach Speers Worten handelte es sich dabei um »Tausende von Jahren«³. Dass die implizite Annahme, der Nationalsozialismus sei endlich, häretisch war, sollen angeblich kritische Bemerkungen aus der Umgebung Speers belegen.⁴ Die latente politische Kritik liest sich aber vor allem als Ausweis, hier formuliere ein unabhängig-originell denkender Künstlerarchitekt: Die Denkfigur konnte ja beanspruchen, dass Speers Bauten erst in einer mythischen Zukunft in den Alterungsprozess übergehen sollten, wenn etwa weltumspannende Katastrophen die Bedingungen der Menschheit komplett geändert haben sollten.

Speers Statement, von der Sekundärliteratur meist als »Ruinenwerttheorie« bezeichnet, wird, nachdem sie lange als authentische Theorie seines bzw. Hitlers Bauens gegolten hatte, in der neueren Forschung einerseits als eine Verbrämung der Verpflichtung auf den Baustoff Haustein verstanden. In Wahrheit sei dies durch die Kriegsbewirtschaftung, insbesondere die Kontingentierung von Baustahl, verursacht worden.⁵ Andererseits hat man über die Bedeutungsdimensionen der antizipierten Ruine im Kontext der Karriere Speers und der faschistischen Rezeption der klassischen Antike räsoniert.⁶ Insbesondere wurde aber herausgestellt, dass es sich bei Speers Ausspruch nicht um eine authentische theoretische Begründung nationalsozialistischen Bauens handelt. Denn bisher ist es nicht gelungen, die Ruinenwerttheorie durch vergleichbare Aussagen aus der Nazizeit als zeitgenössisch zu untermauern.⁷ Es scheint also, dass sich Speer hier

3 Speer 1969 (Anm. 2), S. 69.

4 Ebd.; Speer 1979 (Anm. 2), S. 50.

5 Angela Schönberger, *Die neue Reichskanzlei von Albert Speer. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur*, Berlin 1981, S. 162–170; Dies., »Die Staatsbauten des Tausendjährigen Reichs als vorprogrammierte Ruinen? Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie«, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 6, 1987, S. 97–107.

6 Johanne Lamoureux, »La Théorie des ruines d'Albert Speer ou l'architecture ›futuriste‹ selon Hitler«, in: *RACAR, Revue d'art canadienne, Canadian Art Review* 18, 1991, S. 57–63.

7 Christian Fuhrmeister und Hans-Ernst Mittag: »Albert Speer und die ›Theorie vom Ruinenwert‹ (1969) – der lange Schatten einer Legende«, in: Inge Marszolek und Marc Buggeln (Hg.), *Bunker. Kriegsort, Zuflucht, Erinnerungsraum*, Frankfurt a. M./New York 2008, S. 225–243; Sebastian Tesch, *Albert Speer (1905–1981)*, Wien/Köln/Weimar 2016 (Hitlers Architekten, 2), S. 16. In einer vergleichenden Analyse von Äußerungen Speers kommt die jüngste Speer-Monografie zum Schluss, die

post festum eines paradox-originellen Statements bediente, um seiner Bautätigkeit im NS eine geistreiche Note zu verleihen bzw. den »schönen« Kern seiner Architekturen herauszustellen.

Eigenartigerweise wurde bislang kaum nach den kunsttheoretischen Ursprüngen der Ruinenwerttheorie gefragt, sei sie nun um 1934 oder in den 1960er-Jahren von Speer formuliert worden. Christian Welzbacher hat immerhin auf eine Bemerkung des Kunsthistorikers Felix Alexander Dargel aufmerksam gemacht. Dieser hatte 1933 den Entwurf Wilhelm Kreis' für einen – noch in Zeiten der Weimarer Republik ausgelobten – Wettbewerb für ein »Reichsehnenmal« pathetisch aufgrund von dessen ewiger Dauerhaftigkeit gepriesen. Noch in ferner Zukunft »[...] stände der Fremde auch noch vor seinen Trümmern und ehrte ein Volk, das dies geschaffen.«⁸ Ob sich Speer insgeheim auf diese Quelle bezieht, ist nicht zu belegen und meines Erachtens auch nicht maßgeblich.⁹ Denn der Topos der Ruinenwerttheorie war, anders als man bislang festgestellt hat, zumindest in wesentlichen Grundzügen seit langem bekannt. Hier ist zunächst daran zu erinnern, dass die Wertschätzung der beeindruckenden Ruine gerade der klassischen Antike einen nicht hinterfragten bildungsbürgerlichen Topos darstellte. Die unbestimmte Emphase beim Erlebnis von Parthenon, Porta Nigra oder Kolosseum fragte dabei meist nicht, ob sich die architektonische Perfektion oder Schönheit nurmehr als Spur und Abglanz vermittelt oder etwa noch im Ruinenstadium objektiv vorhanden ist. Burckhardts nüchtern-gelehrter *Cicerone* bestätigt hier als Ausnahme die Regel: Angesichts der in Wahrheit oft enttäuschenden archäologischen Überreste sei eine gedankliche, kenntnisreiche Rekonstruktion von Urzuständen nötig, die das »[...]

Ruinenwerttheorie müsse zwischen 1966 und 1969 formuliert worden sein, vgl. Magnus Brechtken, *Albert Speer. Eine deutsche Karriere*, 2. Aufl., München 2017, S. 542–544 und 810–811 (hier auch weitere späte Äußerungen Speers zu der Theorie).

- 8 Dr. Dargel, »Entwurf von Professor Dr. Ing. E. h. Wilhelm Kreis, Architekt BDA, Dresden. Denkmal will Ewigkeit«, in: *Baugilde* 15, 1933, S. 299–303, hier S. 303; Christian Welzbacher, »Ruinenwert« und »Reichsehnenmal«. Albert Speer, Wilhelm Kreis und der Kunsthistoriker Felix Alexander Dargel«, in: *Kritische Berichte* 33/2, 2005, S. 69–72.
- 9 Die Zurückweisung der Hypothese Welzbachers durch Fuhrmeister und Mittig 2008 (Anm. 7), S. 233–235 erscheint etwas spitzfindig, denn sie geht davon aus, dass es der Forschung insbesondere darum gehen müsse, vollständige Vorformulierungen von Speers Theorie ausfindig zu machen. Dies ist aber eine nicht gerechtfertigte Vorannahme und verkennt auch die in sich begrifflich unscharfe, weil lakonische und anekdotisch mitgeteilte Formulierung der Theorie bei Speer. Auch Brechtkens Datierung ihrer Erstverwendung bei Speer besagt wenig darüber, ob Vergleichbares schon früher kursierte, Brechtken 2017 (Anm. 7), S. 810–811.

einigermaßen forschungsfähige Auge entschädigen kann.«¹⁰ – Um derartige Frustrationseffekte zu vermeiden, hatte schon die Gartenkunst des 18. Jahrhunderts darauf Wert gelegt, künstliche Ruinen derart versehrt zu inszenieren, dass sie nicht als unförmige Schutthaufen erscheinen. Vielmehr müssen ihre ehemalige Schönheit und Größe soweit beeinträchtigt wirken, dass diese beiden Qualitäten in der Imagination unmittelbar rekonstruierbar bleiben und zugleich im vorgetäuschten Ausmaß der Erosion die große zeitliche Distanz zwischen der Errichtung des Gebäudes und seiner aktuellen Wahrnehmung wirksam werde.¹¹

In konkreter und prominenter Ausformulierung war die Ruinenwerttheorie aber insbesondere der französischen Architekturtheorie und kulturpessimistischen Diskursen des frühen 20. Jahrhunderts zu entnehmen. Vor allem Auguste Perret, der eine klassizistisch inspirierte Betonarchitektur seit ca. 1910 zu seinem Markenzeichen gemacht hatte und seit den späten 1920er-Jahren zur unangefochtenen Autorität der französischen Moderne aufgestiegen war, machte eben eine Ruinenwerttheorie zu seiner eigenen Devise: Architektur sei das, was schöne Ruinen erzeuge.¹² Schon 1929 hatte er sich in einer Umfrage zur Rekonstruktion des Parthenon in diesem Sinne geäußert.¹³ 1933, im unmittelbaren zeitlichen Zusammenhang des Empfangs einer von Perret angeführten französischen Architektendelegation durch Mussolini auf der Mailänder Triennale, fasste der Betonspezialist seine Auffassungen prägnant zusammen.¹⁴ Hauptkriterium der Architektur sei ihre dauerhafte Erfüllung permanent gültiger Faktoren wie des Wetterschutzes und der Abbildung harmonischer Proportionen. Soziale Funktionen seien aufgrund ihrer Veränderlichkeit als Beurteilungskriterien wenig relevant. Die perfekte, harmonisch proportionierte Veranschaulichung der Urphänomene von Tragen und Lasten im Medium der monolithischen, deswegen vollendeten und gleichsam unzerstörbaren Betonkonstruktion sei Aufgabe und Ideal einer als dauerhaft begriffenen

10 Jacob Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, hg. von Bernd Roeck, unter Mitarbeit von Katja Amato, München/Basel 2001 (JBW, 2), S. 20.

11 Günter Hartmann, *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der Romantik*, Worms 1981, S. 169–180; Reinhard Zimmermann, *Künstliche Ruinen. Studien zu ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, passim.

12 Laut Julius Posener begleitete Perret dieses Diktum seit der Zeit um 1930: Julius Posener, *Fast so alt wie das Jahrhundert*, 2. Aufl., Berlin 1993, S. 192.

13 »Faut-il relever les ruines du Parthénon?«, in: *Revue de l'Art* 56, 1929, S. 385–390, hier S. 390: »[...] Qu'aurons-nous à la place de cette palpitante ruine? Un Parthénon rapiécé, sans ligne, un Parthénon mort! Je ne toucherais pas à la divine ruine – ce qu'on y fait n'ajoutera rien à sa durée.«

14 Auguste Perret, »L'Architecture«, in: *Revue d'Art et d'Esthétique* 1–2, 1935, S. 41–50.

Architektur. Dabei beruft sich Perret auf die Idee des absoluten, von keinem zweckrationalistischen Faktor beeinträchtigten Typus des griechischen Tempels. Die konzeptuelle und technische Rationalität sei der Grund dafür, dass wahre Schönheit den antiken Bauten unvergänglich auch noch als Ruinen zukomme. Dies gelte auch für Perrets – in der Tat oft tempelähnliche – Betonbauten. Diese behielten ihre Schönheit gegen das Wirken der Zeit selbst dann noch bei, wenn sie ihre, aufgrund des Baustoffs Beton eigentlich unübertreffliche Festigkeit eingebüßt hätten:

Le Palais de Versailles est mal construit, la voûte qui couvre la Galerie des Glaces est faite d'une mince épaisseur de plâtras accrochée à une mauvaise charpente – quand le temps se sera rendu maître de ce Palais, ce n'est pas une ruine qui restera, c'est un amas de décombres sans nom! – l'Architecture ce n'est pas cela, l'Architecture c'est qui fait les belles ruines.¹⁵

Diese Theorie blieb in Deutschland nicht unbekannt, denn im Juni 1938 folgte Perret einer Einladung des Comité France-Allemagne und der Deutsch-Französischen Gesellschaft nach Baden-Baden zu einem Kongress über die Kulturentwicklung in Frankreich und Deutschland. Perret wiederholte dort seinen Vortrag von 1933, der anschließend auch in deutscher Übersetzung in der Deutschen Bauzeitung erschien¹⁶ und anscheinend, dank einer schon vorher bestehenden Bekanntheit Perrets in der deutschen Debatte, weit rezipiert wurde.¹⁷

Mit Perrets Diktum ist nun nicht die romantische, sich etwa in der Gartenkunst niederschlagende Auffassung der Ruine als Symbol der Unwiederbringlichkeit einer großen Epoche, als melancholische Erkenntnis der Fragmentation des einstmals Vollendeten angesprochen.¹⁸ Perret geht es vielmehr darum, eine nicht zu beeinträchtigende

15 Ebd., S. 43–44.

16 Auguste Perret, »Erscheinungen und Aufgaben neuzeitlicher Baukunst«, in: *Deutsche Bauzeitung* 49, 1938, S. B 1330–1332. Die Passage zum Ruinenwert lautet: »Die Konstruktion des Schlosses in Versailles ist schlecht. Die Wölbung, die die Spiegelgalerie überdacht, ist aus dünnem Stuck, der an minderwertigem Zimmerwerk hängt. Würde die Zeit vernichtend über dieses Schloß hinweggehen, würde sie keine Ruine hinterlassen, sondern einen formlosen Schutthaufen. Dies ist indessen keine Architektur. Architektur hinterläßt schöne Ruinen.«

17 Auguste Perret, »Grundsätze der Baukunst«, in: *Der Privatarchitekt* 13, 1938, H. 19, S. 513–516; Auguste Perret, »Principes d'Architecture«, in: *Cahiers Franco-Allemands* 5, 1938, S. 281–287.

18 Dazu immer noch Wilhelm Sebastian Heckscher, *Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter und in der Renaissance*, Würzburg 1936, zugl. Diss. Universität Hamburg 1935.

ästhetische Vollendetheit zu postulieren, die die Polarität von zeitlicher Nähe und Ferne aufhebt. Die unablässig ruinierende Wirkung der natürlichen Zeit auf den beinahe unzerstörbaren Betonbau soll dialektisch das ewig gültige Prinzip der Konstruktion als Grundlage der materiellen Schöpfung freilegen. Vergleichbares könne einzig im Falle der klassischen antiken Architektur, mit der die wahre Baukunst erst einsetzte, konstatiert werden. Diese Argumentation scheint in vieler Hinsicht mit derjenigen Speers übereinstimmend, allerdings mit dem bezeichnenden Unterschied, dass bei diesem die unzerstörbare Betonarchitektur durch die – aus ideologischen Gründen favorisierte – Hausteintechnik ersetzt ist. Damit wird indes die Parallele zwischen Antike und Gegenwart noch offensichtlicher.

Sicherlich ist nicht klar, ob Speer nun tatsächlich bereits um 1938 von Perrets Ruinenwerttheorie erfahren hatte. Angesichts von dessen schon seit den 20er-Jahren – etwa über Architekturkritiker wie Sigfried Giedion, Werner Hegemann, Gustav Adolf Platz oder Julius Posener – vermittelten Rezeption in Deutschland ist dies keineswegs auszuschließen.¹⁹ Dies gilt umso mehr, als Perrets theoretische Äußerungen eng mit dem maßgeblichen klassizistischen Kunsttheorieentwurf der Zeit, Paul Valéry's 1921 entstandenem antikisierenden Dialog *Eupalinos ou l'Architecte*, zusammenhängt. Der Text verhandelt die Bedingungen künstlerischer Produktion zwischen Erkennen von gesetzmäßiger Ordnung, zielgerichtetem Handeln und Schönheit evozierender Seelenrührung. Als Hauptexponent einer idealen künstlerischen Schöpfung erscheint der Architekt, exemplifiziert durch die Figur des ebenso perfekt konstruierenden wie klar reflektierenden Baumeisters Eupalinos, wie sie von einem der Dialogpartner, Phaidros, als Kronzeugin aufgerufen wird. Der Grund für diese Sonderstellung der Architektur als vollständigste (*le plus complet*) aller menschlichen Handlungen (*actes*) besteht in der für sie eigentümlichen Komplexität in der Beherrschung von logistischer, physikalischer und soziologischer Ratio. Damit führe der Architekt die ziellose Ordnung, die der demiurgische Welterschöpfer aus der Dissoziierung der Elemente gewonnen habe, in eine zielgerichtete, dauerhafte und auf den Menschen bezogene Ordnung weiter. Valéry's archetypische Vision des Schaffens ist in eine extrem gedehnte zeitliche Dimension eingebettet, um die Grundsätzlichkeit seiner Auffassungen herauszustellen. Nicht nur reicht die Frage der Ordnungstiftung in die mythische Erschaffung des Kosmos

19 Christian Freigang, »Allemagne«, in: Joseph Abram, Jean Louis Cohen und Guy Lambert (Hg.), *Auguste Perret. Une encyclopédie*, Paris 2002, S. 373–374. Auch Speer 1969 (Anm. 2), S. 95, erwähnt für das Jahr 1937 zumindest in seinen Erinnerungen »das noch im Bau befindliche ›Musée des Travaux publics«, das der berühmte Avantgardist Auguste Perret entworfen hatte.«

zurück, sondern die Protagonisten rasonieren, ganz gemäß der antiken bzw. französischen Tradition der Totendialoge (Lukian, Fénelon), lange nach ihrem leiblichen Tod, als Schattenwesen im Todesreich des Hades. Die subtilen Andeutungen auf eine ideale, selbstverständlich klassizistisch zu assoziierende Architektur beziehen sich also implizit auf eine chronologisch weit zurückreichende Epoche, die indessen durch den Lauf der Zeit in keiner Weise korrumpiert erscheint.²⁰ Zwar gibt es bei Valéry keine Reflexionen über die Vergänglichkeit in der Architektur. Doch in der archetypischen Argumentation, die den chronologischen Bogen von einem mythischen Urbeginn des Bauens bis in die ferne Zukunft spannt, besteht, neben der in beiden Fällen herausgestellten Idealität des griechischen Tempels, eine gewichtige Parallele zu den Äußerungen Perrets. – Valérys Kunstdialog wurde umgehend zur omnipräsenten, immer wieder für Motti oder epigrammartige Statements ausgewerteten Quelle klassizistischer Kunstauffassungen. Dieser Erfolg stellte sich auch in Deutschland ein, denn 1927 erschien im Insel-Verlag Leipzig, also in prominentem Hause, eine durch keinen Geringeren als Rainer Maria Rilke vorgenommene Übersetzung des Textes in Form eines handlichen Büchleins.²¹

Perrets Ruinenwerttheorie hatte aber auch lang zurückreichende Vorformulierungen. In Ansätzen hatte bereits der Architekt und Theoretiker Germain Boffrand 1745 vermerkt, dass es das Ziel der großartigen und kolossalen Bauten, welche die griechischen und römischen Herrscher errichten ließen, gewesen sei, das Volk zu Bewunderung und Erstaunen hinzureißen. Diese emphatische Reaktion (*étonner*) gelte auch noch dem ruinierten Zustand. Eine derartige massenpsychologische Wirkästhetik der Architektur resultiere mithin aus dem direkten Einwirken der großen Herrscher auf die Künste, erkläre deren Blüte in diesen Epochen und sei anderweitig nur oberflächlich zu imitieren gewesen. Die französische Akademie indes sei aufgerufen, eben diese Prinzipien zu bewahren und anzuwenden.²² Auch der streng klassizistische Architekturtheoretiker Quatremère de Quincy äußert sich hinsichtlich der Ruinenwerttheorie im ersten, 1788 erschienenen Band seines Architekturlexikons: Die bautechnische Kompaktheit, in der die fast fugenlosen ägyptischen Gebäude errichtet seien, lasse deren Ewigkeits-

20 Paul Valéry, »Eupalinos ou l'Architecte«, in: ders., *Œuvres*, 2 Bde., Bd. 2, Paris 1960, S. 79–147; zum Entstehungskontext, den weiteren kunsttheoretischen Implikationen und der Rezeption siehe Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die »Konservative Revolution« in Frankreich, 1900–1930*, Berlin/München 2003, v. a. S. 225–232.

21 Paul Valéry, *Eupalinos oder Über die Architektur, eingeleitet durch Die Seele und der Tanz*, Leipzig 1927.

22 Germain Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris 1745, S. 13.

anspruch auch nach 3000 Jahren noch anschaulich werden.²³ Auch sei die technische Exaktheit der griechischen Gebäude Voraussetzung dafür, dass sie noch in ruinösem Zustand die Seele zu rühren vermögen.²⁴ Noch konkreter wird der Zusammenhang zwischen perfekt beherrschter guter Konstruktion und dem ästhetischen Wert von Ruinen bei einem der ersten Handbücher zur Bautechnik, Jean-Baptiste Rondelets *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir* herausgestellt.²⁵

Insgesamt verfestigt sich die Auffassung, der Ruinenwert sei intentionaler Ausdruck der Größe und des Geschmacks einer herausragenden, konstruktiv begründeten Baukultur, zu einem veritablen Topos. Dieser wurde vor allem über das maßgebliche Kunsttraktat des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts verbreitet, Charles Blancs *Grammaire des Arts du Dessin*. Seit seiner Erstauflage 1867 wurde das Buch bis 1908 immer wieder nachgedruckt.²⁶ Ein nur aus dem Architekturkapitel bestehender Auszug wurde sogar bis 1924 aufgelegt.²⁷ Charles Blanc (1813–1882), von 1848 bis 1852 und von 1870 bis 1873 Direktor der Académie des Beaux-Arts, Gründer der *Gazette des Beaux-Arts* und Inhaber des ersten französischen Lehrstuhls für Ästhetik am Collège de France, beschreibt eine synästhetisch angelegte Synthese der Künste, die im Wesentlichen der Ästhetik

23 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Architecture*, 3 Bde., Paris 1788–1825, Bd. 1, Paris 1788 (= Encyclopédie méthodique, 40, hg. von C.-J. Panckoucke), S. 513–514 (Art. »caractère«).

24 Dabei spielt aber auch das Bewusstsein von der zeitlichen Entfernung eine entscheidende Rolle: Antoine Chrysostome Quatremère du Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art ...*, Paris 1815, S. 78–90.

25 [Jean-Baptiste] Rondelet, *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*, 7 Bde., Paris 1802–1814, Bd. 1, Paris 1802, S. 3: »Les Egyptiens, les Grecs et les Romains se sont rendus fameux par la grandeur, la solidité, la belle disposition et la somptuosité de leurs édifices, qui les ont fait regarder successivement comme les premiers peuples de la terre. On admire encore aujourd'hui avec étonnement les vastes débris de leurs grands édifices, dont quelques-uns subsistent depuis un si grand nombre de siècles, qu'on ne trouve dans les plus anciens historiens que des conjectures hasardées et des fables sur leur origine et le nom de leurs auteurs«. Der Ingenieur-Architekt Léonce Reynaud nimmt 1850 einen differenzierten Standpunkt ein: Von der Größe der Ägypter und Griechen zeugten auch heute noch die Ruinen, doch nur in unvollständiger Weise. Heutzutage allerdings sei die Geschichtsschreibung sehr viel präziser für die Erinnerung an die Vergangenheit. Außerdem ginge es nicht mehr an, Ausgaben und Menschenleben für riesige Materialaufwendungen zu opfern; Dauer sei eine pragmatische Funktion der Zweckbestimmung; vgl. Léonce Reynaud, *Traité d'architecture*, 2 Textbde. u. 2 Tafelbde., Paris 1850 bzw. 1858, hier 1850, Bd. 2 [Textband], S. 14–15.

26 Charles Blanc, *Grammaire des Arts du Dessin. Architecture, Sculpture, Peinture. Jardins – Gravures en pierres fines – Gravure en médaille...* [Paris 1867], 2. Aufl., Paris 1870. Letzte Neuauflage Paris 2000 (Einführung von Claire Barbillon); siehe dazu Misook Song, *Art Theories of Charles Blanc. 1813–1882*, Ann Arbor 1984, v. a. S. 17–66; Kristiane Pietsch, *Charles Blanc (1813–1882). Der Kunstkritiker und Publizist*, Diss. Heinrich Heine-Universität Düsseldorf 2004.

27 Charles Blanc, *L'Architecture* [Paris 1904], Neuauflage, Paris 1924.

Hegels und der Theorie des Erhabenen sowie teilweise einer physiologischen Wirkästhetik folgt. Den erhabenen, religionsgleichen, mithin keineswegs auf dekoratives Beiwerk zu reduzierenden Status von Kunst und Architektur belegt Blanc auch mit dem Hinweis auf alte Kulturen, deren zivilisatorische Höhe sich nurmehr in ihren zwar fragmentierten, aber weiterhin emphatisch zu verehrenden monumentalen Zeugnissen ermessen lasse. Als hätten die Griechen für die Ewigkeit gedichtet und gebaut, zeugten die literarischen und die architektonischen Hinterlassenschaften noch in ihrer Fragmentierung weiterhin von der Größe und Idealität ihrer Zivilisation.²⁸ Hegel folgend offenbare sich also in der Kunst der ›Geist‹ (*esprit*) einer Epoche, wobei dies gerade in frühen Kulturen vornehmlich über das Medium der Architektur geschehen sei.²⁹ Der Anspruch auf Dauerhaftigkeit impliziert den zukünftigen ruinösen Zustand, eben um der Architektur ihre Fähigkeit zu erhalten, dauerhaft sublimer Ausdruck des Geistes zu sein.

Die weitreichende Rezeption von Blanc vor allem im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert³⁰ erstreckte sich auch auf Architekten wie etwa Le Corbusier³¹ und nachweislich auch auf Perret.³² Auch wenn sich dessen Rezeption Blancs nicht explizit auf die Ruinenwerttheorie beziehen lässt, so scheint diese in Frankreich um 1930 doch ein verbreiteter *lieu commun* gewesen zu sein, den eben auch Auguste Perret besetzte. Bezeichnender-

28 Blanc 1870 (Anm. 26), S. 13–14: »Si la Grèce était un pays ignoré ou disparu dans l'oubli, quelque jour un artiste, retrouvant une colonne des Propylées, un fragment des sculptures de Phidias, un bronze de Lysippe, une monnaie d'Alexandre ou un vase grec, serait averti qu'un grand peuple habita ces contrées, que ce peuple eut un bon sens délicat, un goût pur, un sentiment exquis de la grâce, et qu'il poussa le culte de la beauté jusqu'à diviniser l'homme et humaniser les dieux. Oui, un portique en ruine, une tête de marbre, nous suffisent pour remonter en idée à ces temps héroïques où le ciel vivait et respirait sur la terre [...]. Il semble que les nations aient pressenti que leur gloire serait mesurée aux œuvres du poète et de l'architecte, du sculpteur et du peintre, car il n'est pas de peuple qui n'ait honoré les artistes, comme s'il eût vu en eux les témoins futurs de sa grandeur.«

29 Song 1984 (Anm. 26), S. 46–50.

30 Ebd., S. 67–76; Blanc 2000 (Anm. 26), S. 27–32 (Einführung Barbillon).

31 Le Corbusier hat einige seiner einprägsamen Formeln dem Buch von Blanc entlehnt: »Il est même à remarquer, en faveur de l'architecture, que ses œuvres sont de pures créations de l'esprit.« heißt es bei Blanc 1870 (Anm. 26), S. 113. »Architecture, pure création de l'esprit« in mehreren Aufsätzen von Le Corbusier, die eben die sublimale Wirkung der Architektur im Gegensatz zum Ingenieurwesen zu definieren versuchen; vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture* [Paris 1923], 2. Aufl., Paris 1924, S. 9 und 161–183.

32 Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952 [deutsch: *Zu einer Theorie der Architektur*, Berlin 1986], o. S.; [Anonym], *Französische Architektur- und Städtebauausstellung*, Ausst.-Kat. Köln, Staatenhaus, Köln 1948–1949, o. S.

weise diente der Topos aber auch schon in Frankreich – vergleichbar mit seiner späteren Verortung im Nationalsozialismus – als antidemokratisches Argument zur Verteidigung totalitärer und zeitlich unabänderlicher politischer Strukturen. Der Dichter und Essayist Adrien Mithouard etwa verfocht seit der Zeit um 1900 eine Auffassung des Okzidents, dem die zeitüberdauernde, weil solide Perfektion eigen sei, die sich auch in der materiellen Erosion nicht aufheben lasse, und die sich in den großen Monumenten der »Klassik« zeige.³³ Vergleichbare Topoi hatte aber vor allem Charles Maurras, der charismatische Intellektuelle der neomonarchistischen Rechten nach der Jahrhundertwende, aufgewandt, wenn er die ewig unvergängliche, auch in ihrem ruinierten Zustand noch hinreißende Schönheit des »griechischen Geistes« (*esprit grec*) in den Resten der Akropolis preist.³⁴ Grundlage hierfür ist ein biologistischer Essenzialismus, der die ewige Fortdauer des Klassischen als Lebensprinzip in alle Bereiche, Staat, Moral und Kunst, einschreibt.

Dass die Ruinenwerttheorie in französischen Diskursen die hier angedeutete Konjunktur hatte, hängt damit zusammen, dass das Paradigma einer vernunftgemäßen Konstruktion seit dem 18. Jahrhundert in den französischen Architekturkonzeptionen zur Grundforderung eines normativen Stilbegriffs geworden war. Dieser übergreift seit der Mitte des 19. Jahrhunderts klassizistische und neugotische Auffassungen und verbindet sich seit der Zeit um 1900 auch mit nationalen Identitätsmustern. Logik, Klarheit und Einfachheit als die bestimmenden Prinzipien der architektonischen Konzeptionen, aus denen eine gleichsam naturgesetzliche Schönheit resultiere, hatten in dessen die temporalen Dimensionen einzubeziehen: Unveränderliche Dauerhaftigkeit

33 Adrien Mithouard, *Traité de l'Occident*, Paris 1904, S. 87: Der Okzident sei »doué du sens de la durée; il ne se débarrasse jamais de l'idée de suite, il possède le sentiment des périodes. Nos arts, ne nous lassons pas de le redire, ont avec le Temps une étrange affinité. Un temple ancien ne s'enlaidit, ni embellit, pour deux mille ans de soleil qui en ont brûlé les matériaux: il se ruine sans se transformer. Une icône de Byzance vieillit indifférente. Les jours outragent en vain le marbre antique. Mais au contraire ils canonisent en beauté les vieilles statues de nos porches [...]« Ebd., S. 89–90: »Une œuvre classique apparaît donc ordonnée selon les dimensions de l'espace, lorsqu'elle est antique ou orientale, mais au contraire établie dans le sens du temps, quand elle est occidentale. La première est harmonieuse, si elle manifeste le bonheur de ses proportions, la seconde, si elle montre une solidité. C'est plaie par l'évidence de l'ordre ou durer par sa vertu.«

34 Charles Maurras, *Anthinea. D'Athènes à Florence*, Paris 1901, erweitert wieder abgedruckt in: ders., *Œuvres capitales*, 4 Bde., Bd. 1 (Sous le signe de Minerve), Paris 1954, S. 167–257, hier v. a. S. 189–215. Der Parthénon zeige seine lebensvolle Schönheit eben in seinen Ruinen: »L'effet de sa mutilation en aura mis à nu la force. Ce que nous démasquent ces ruines, c'est une énergie héroïque, dont on est tout à tout exalté et vaincu.« (S. 194). Auch wenn die Zerstörung des Tempels fortschreite, verliere er nie seine griechisch-klassische Schönheit »tant qu'il subsistera seulement de quoi inférer une conception de l'ensemble, l'âme de la Vierge éponyme s'y fera sentir dans sa force.« (S. 195)

als eines der wesentlichen vitruvianischen und *ergo* auch klassizistischen Kriterien einzufordern, wurde nämlich gerade angesichts der schnellen sozialen und technologischen Umwälzungen im 19. Jahrhundert anachronistisch. Unveränderliche Schönheit im konzeptuellen Kern eines Gebäudes einzufordern – was sich auch noch im Ruinenzustand vermittele –, erlaubte indessen, Veränderlichkeit in der Geschichte mit grundsätzlicher Kontinuität kultureller Praktiken zu verbinden, sofern man die Zeitverläufe makroskopisch überblickte. Das wirkte auch in den politischen Ästhetizismus der anti-parlamentarischen Opposition hinein. Ob, wann und wie Albert Speer schon vor den 1960er-Jahren konkret von solchen Konzeptionen wusste – unwahrscheinlich ist es nicht –, lässt sich wohl nicht eindeutig klären. Jedenfalls war die Ruinenwerttheorie, gerade auch im Licht ihrer Vorformulierungen, ausreichend ambivalent, um einerseits als architekturimmanente Maximalforderung perfekter Konstruktion und andererseits als politische Programmatik totalitärer Diktaturen zu dienen.

Lena Bader

Quelques visages de Paris (1925). Reiselust und bewanderte Bilder aus Brasilien

»The deeply rooted assumption that travel is an experience that tests and refines the character of the traveler is demonstrated by the German adjective *bewandert*, which currently means ›astute‹, ›skilled‹, or ›clever‹ but originally (in fifteenth-century texts) meant merely ›well-traveled‹.«¹ Dieser Zusammenhang stand Pate, als am DFK Paris Anfang 2016 das Programm *Travelling Art Histories. Transregional Networks in Exchange Between Latin America and Europe* ins Leben gerufen wurde: Ein neuer Forschungsschwerpunkt, der als mobiles Forschungsprojekt um eine Reihe transregionaler Akademien herum an jeweils wechselnden Orten in Lateinamerika konzipiert wurde.² Das Projekt steht in kritischer Abgrenzung zum binären Beziehungsmodell von Zentrum und Peripherie; es wurde bewusst als ein Netzwerk entworfen, das hegemoniale Asymmetrien reflektiert, aber nicht abbildet, um einer Unterscheidung in (›klassische‹) Akteure und (›exotische‹) Objekte der Untersuchung von Beginn an entgegenzuwirken. Das mobile Forscherkolleg steht im Kontext einer dekolonialen Ausrahmung des Fachs und sucht seinerseits, über die Erfahrung des Ortswechsels zur Reflexion von Diversität beizutragen. Im Folgenden soll dafür die Publikation eines bewanderten Künstlers als Fallbeispiel dienen: Ein Kunstwerk, das nicht nur aus einer transregionalen Reiseerfahrung hervorgeht, sondern diese auch mit seinen eigenen Mitteln thematisiert – eine Reise, die sich in Paris konkretisiert, aber weder dort begann noch dort endete.

1 Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*, New York 1991, S. 6. Vgl. u. a. Eintrag »bewandern« in *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961, Bd. 1, Sp. 1766. Ich danke Jannik Konle und Leonie Maurer für ihre Unterstützung bei der Recherche zu diesem Aufsatz.

2 Für weitere Informationen: <https://dfk-paris.org/de/research-project/travelling-art-histories-1625.html> [letzter Zugriff: 17. 09. 2018].

»Brésilien de France«³

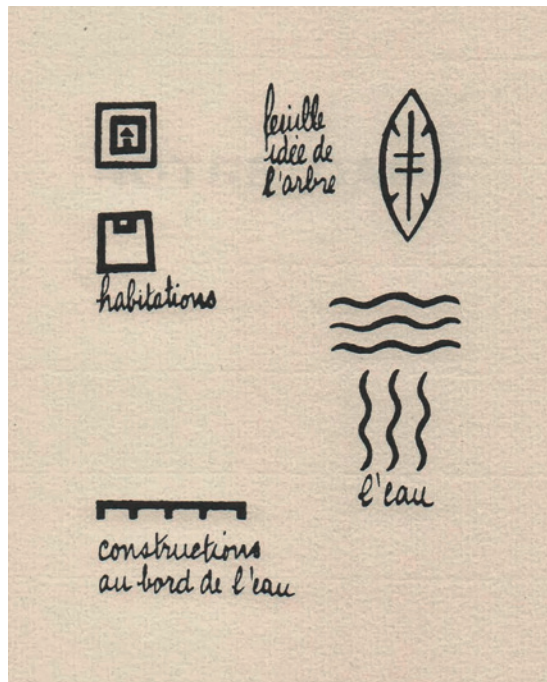
Vicente do Rego Monteiro (1899–1970) stammt ursprünglich aus dem Nordosten Brasiliens, aus Recife im Bundestaat Pernambuco. Anders als die bekannteren Modernisten aus São Paulo, die zur Künstlerausbildung nach Europa gehen, verbringt Rego Monteiro bereits seine Kindheit in Paris. Als Elfjähriger mit der Familie in die französische Hauptstadt umgezogen, findet er früh Eintritt in die Kunstinstitutionen der Zeit und entwickelt von hier aus ein Leben zwischen zwei Ländern.⁴ Als engagierter Brückenbauer bringt er 1930, gemeinsam mit Géo-Charles, die erste Ausstellung zur *École de Paris* nach Brasilien.⁵ Fünf Jahre zuvor veröffentlicht der »Brasilianer aus Frankreich« den Bildband *Quelques visages de Paris*, ein Künstlerbuch in limitierter Ausgabe von 300 Exemplaren. Es umfasst neben einem Vorwort von Fernand Divoire und einer einführenden Bemerkung an den Leser insgesamt zehn Bildtafeln mit begleitender Beschreibung in Versform: Allesamt schwarz-weiß, auf Vergé-Papier gedruckt, nicht paginiert und mit einer Kordel verbunden. Achtzig Jahre müssen vergehen, bis die brasilianische Übersetzung erscheint; seitdem hat die von Jorge Schwartz herausgegebene und kommentierte Faksimile-Ausgabe eine Reihe von neuen Untersuchungen motiviert.⁶

3 Vicente do Rego Monteiro. *Brésilien de France*, Ausst.-Kat. Echirrolles, Musée Géo-Charles, Echirrolles 1986.

4 Rego Monteiro hat von Seiten der Historiografie nicht die Anerkennung erfahren, die ihm angesichts seiner wichtigen Rolle in den 1920er- und 30er-Jahren gebührt. Gründe mögen in der Vielseitigkeit seines Œuvres liegen (Skulptur, Malerei, Dichtung, Verlagstätigkeit etc.), das sich einer eindeutigen Zuordnung ebenso verweigert wie seine Bewegungen zwischen Frankreich und Brasilien, zumal er neben Einflüssen beider Länder auch japanische Holzschnitte, russisches Ballett, assyrische Reliefdarstellungen u. a. verarbeitet. Hinzu kommt, dass er sich in späteren Jahren zum Estado Novo bekennt und rechtsextreme Positionen der Integralisten unterstützt, während er in den 20er-Jahren im Kreis linker Avantgarde-Künstler, namentlich im Umkreis der Galerie L'Effet moderne, verkehrt. Siehe einführend: Walter Zanini, *Vicente do Rego Monteiro. Artista e Poeta. 1899–1970*, São Paulo 1997. 1925 huldigte Sergio Milliet ihn als »un des jeunes peintres brésiliens le plus en vue«: Sérgio Milliet, [Rezension] »Quelques visages de Paris«, in: *Revue de l'Amérique latine* 9/40, 1925, S. 356. Gilberto Freyre, bekannter Wortführer der Regionalisten aus dem Nordosten, nannte Rego Monteiro einen »Ausnahmefall, eine paradoxe Mischung, ein unregelmäßiges Verb«: Gilberto Freyre, »Notas a lapis sobre um pintor indiferente«, in: *Revista do Brasil* 22/87, 1923, S. 236–238, hier S. 236, Übers. der Verf.

5 Siehe Moacir dos Anjos JR und Jorge Ventura Morais, »Picasso ›visita‹ o Recife. A exposição da Escola de Paris em março de 1930«, in: *Estudos avançados* 34, 1998, S. 313–335. Vgl. dazu das Dossier »L'École de Paris au Brésil, expositions et conférences organisées par la Revue ›Montparnasse‹«, in: *Montparnasse* 58, Januar 1930.

6 Jorge Schwartz (Hg.), *Do Amazonas a Paris: as lendas indígenas de Vicente do Rego Monteiro*, São Paulo 2005. Siehe dazu u. a. Maria Luíza Guarnieri Atik, »Vicente do Rego Monteiro. De



1. Bild-Legende von Vicente do Rego Monteiro (1925)

Über den Hintergrund der Publikation informiert der Künstler in seiner Eingangsbemerkung: Die Veröffentlichung gehe auf die Reiseindrücke eines Indianerhäuptlings zurück. Der brasilianisch-französische Autor habe den »chef sauvage« auf einer seiner Reisen ins Innere des Amazonas getroffen, wo dieser ihm seine Eindrücke über Paris und seine *in situ* gemachten Skizzen vermacht habe. Rego Monteiro habe das Material daraufhin zu einem Bildband unter dem Titel *Quelques visages de Paris* vereint. Lediglich eine informelle Bildlegende mit vier wiederkehrenden Symbolen habe er

la palabra a la imagen«, in: *Cuadernos Literarios* 7, 2007, S. 83–105, URL: <https://www.ucss.edu.pe/publicaciones/cuadernos-literarios-n-7-media-literatura.html> [letzter Zugriff: 17.09.2018]; Letícia Coelho Squeff, »Paris sob o olho selvagem. Quelques Visages de Paris (1925), De Vicente do Rego Monteiro«, in: Alexander Gaiotto Miyoshi (Hg.), *O selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil*, Campinas 2010, S. 56–81; Kenneth David Jackson, »Des cannibales à Paris. Le primitivisme satirique d'Oswald de Andrade et de Vicente do Rego Monteiro«, in: Vanda Anastácio et al. (Hg.), *L'Atlantique comme pont. L'Europe et l'espace lusophone (XVI^e–XX^e siècles)*, Clermont-Ferrand 2013, S. 65–80; María Elena Lucero, »Modernismo cultural e historias locales Intercambios estéticos y simbólicos en la gráfica de Vicente do Rego Monteiro«, in: *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos* 5, 2017, S. 124–154, URL: <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/2041> [letzter Zugriff: 17.09.2018]. Aufgrund der präzisen Berücksichtigung des zeithistorischen Kontextes sei hier insbesondere hervorgehoben: Edith Wolfe, »Paris as Periphery. Vicente do Rego Monteiro and Brazil's Discrepant Cosmopolitanism«, in: *The Art Bulletin* 96/1, 2014, S. 98–119. Für den Aufsatz konsultiert wurde ein gebundenes Exemplar aus der BNF Paris, Signatur: 8-LK7-48128.

hinzugefügt, um die Interpretation der Bilder zu unterstützen: habitations, feuille / idée de l'arbre, l'eau, constructions au bord de l'eau (Abb. 1).

Die Symbole sind Teil einer ausführlichen Liste von Zeichen bzw. Hieroglyphen, die in Brasilien (Marajó), Mexiko, China und Ägypten Anwendung finden, und die Rego Monteiro zwei Jahre zuvor in *Legendes, croyances et talismans des Indiens* (500 Exemplare) publiziert hatte. Die Zusammenstellung basiert auf den Forschungen von Ladislau Netto, dem damaligen Direktor des 2018 fatalerweise einem Brand zum Opfer gefallenen Nationalmuseums in Rio de Janeiro. Netto hatte 1867 die ersten archäologischen Expeditionen im Amazonas lanciert und sich engagiert für die Erforschung der Marajó-Kultur eingesetzt. 1885 veröffentlichte er eine ausführliche Studie über die »Caracteres simbolicos comparados« in den *Archivos do Museu Nacional*.⁷ Von hier aus finden die Zeichen Eingang in Rego Monteiros Arbeit: zunächst in tabellarisch strukturierter, systematischer Form (1923) und später als loses Montage-Echo in stark reduzierter Form (1925). Der Erfolg des Bildbands *Legendes, croyances et talismans des Indiens* und der anschließenden Ballettaufführungen mit François Malkovsky hatte Rego Monteiro eine wichtige Stellung in der Pariser Kunstszene verschafft. Mit *Quelques visages de Paris* wurde – pünktlich zur »Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes« – der brasilianische Beitrag zur einer neuen transnationalen Bewegung lanciert: »Art Déco Marajoara«.⁸

Avantgarde-Indianismus

Die ca. 50 000 km² große Insel Marajó im nördlichen Mündungsgebiet des Amazonas ist bekannt für eine frühe, präkolumbische Hochkultur; erhaltene Keramikfunde gehen bis auf 3000 Jahre zurück. Die Marajoara-Kultur verweist auf eine brasilianische Vor-Geschichte, die der sogenannten »Entdeckung« Brasiliens durch Pedro Álvares Cabral vorausgeht; sie war zwar zur Zeit der Eroberung bereits untergegangen, konnte

7 Ladisláu Netto, »Caracteres simbolicos comparados«, in: *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro* 6, 1885, S. 454–465.

8 Márcio Alves Roiter, »A Influência Marajoara no Art Déco Brasileiro«, in: *Revista UFG* 8/12, Juli 2010, S. 19–27, hier S. 21. »The Marajoara manifestation of the Art Deco style in Brazil facilitated the Brazilian Modernist search for a new modern national aesthetic – a search that can be considered as a Brazilian Modernist primitivist undertaking.« Patricia A. Soler, *Sleek Words: Art Deco And Brazilian Modernism*, Diss., Georgetown University 2014, S. 125. Siehe dazu Paulo Herkenhoff, »The Jungle in Brazilian Modern Design«, in: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 21, 1995, S. 239–258.

aber mithilfe einiger Indiogruppen stellenweise nachleben. Die Begeisterung für die präcabra'sche Keramik, die Spekulationen um frühe transregionale Kunstbeziehungen zu den Hochkulturen der Mayas und Azteken, sowie damit einhergehende Diskussionen um Fragen kultureller Identität, Memoria und Narration, gehören zu den wiederkehrenden Topoi im Kontext der Nationenwerdung Brasiliens.⁹

Die Idee einer brasilianischen Antike wurde in zahlreichen Ausstellungsprojekten in und außerhalb Brasiliens gefördert, auch im Rahmen der Pariser Weltausstellung 1889. Zwar stand kein eigener Landespavillon zur Verfügung, aber ein *Palais de l'Amazonie*, den Ladislau Netto mit zahlreichen Objekten aus Rio bespielte. Sein Vortrag im Rahmen des *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie Préhistoriques* lässt keinen Zweifel an der kulturpolitischen Mission, die er mit den »merveilleux spécimens de l'art primitif des anciens potiers de l'Amazonie« verknüpft.¹⁰ Kunst, Ethnologie, Archäologie und Kulturkritik agieren hier Hand in Hand.

Spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, im Zuge der Hundertjahrfeier der brasilianischen Unabhängigkeit, wird der »Avantgarde-Indianismus« (»indianismo de vanguardia«¹¹) fester Bestandteil der Diskussionen um die Zukunft Brasiliens. Dahinter steht der komplexe Versuch, eine eigene nationale Kunst ins Leben zu rufen, die sich neokolonialen Diktaten, insbesondere dem aus Europa importierten Akademismus, zu entziehen weiß. 1923 zu einem Vortrag an die Sorbonne eingeladen, bringt der Schriftsteller Oswald de Andrade das Problem der Repräsentation prägnant auf den Punkt: »Il manquait l'éclosion des réalités présentes, où fond et forme, matière, sentiment et expression pussent donner au Brésil d'aujourd'hui la mesure intellectuelle de sa mobilisation industrielle, technique et agricole.«¹² Seine Kritik an der »imitation déplacée de l'Europe« und damit verbundenen imperialistischen Fortschrittsmodellen warnt indes zugleich vor isolationistischen Tendenzen, regionalistischen Engpässen, roman-

9 Siehe beispielsweise Daniela Kern, »The Amazonian Idol. The Naissance of a national Symbol in the Empire of Brazil (1848–1885)«, in: Antonello Biagini u. a. (Hg.), *Empires and Nations from the Eighteenth to the Twentieth Century*, New Castle upon Tyne 2014, S. 214–221.

10 O. A., *Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal* 1889, S. 170–173, hier S. 173. Siehe dazu Sven Schuster, »The ›Brazilian Native‹ on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862–1889«, in: *RIHA Journal* 127, 2015, online unter <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jul-sep/schuster-the-brazilian-native-on-display> [letzter Zugriff: 17.09.2018].

11 Jorge Schwartz, »¿Do Rego Monteiro, antropófago?«, in: *Diario de Poesía, Dossier Poesía y Pintura* 74, 2007, Buenos Aires, 2007, S. 21–23.

12 Oswald de Andrade, »L'Effort intellectuel du Brésil contemporain«, in: *Revue de l'Amérique latine* 20, 1923, S. 197–207, hier S. 202.

tischen Eskapismen und reaktionären Ursprungsmythen (»bizarrerie indigène«¹³). Sein *Anthropophages Manifest* von 1928 sollte daraus ein folgenreiches Projekt im Zeichen einer zukunfts-gewandten Erinnerung indigener Völker und ihres verdrängten kulturellen Erbes ableiten: »Tupy, or not tupy that is the question« – lautet ein paradigmatischer Schlüsselsatz (in Anspielung auf die Tupinambá).¹⁴ Das emblematische Wortspiel ist Programm und setzt das Projekt zugleich performativ um. Statt der Rückkehr zu einem vermeintlichen Ursprung entwirft das Manifest einen dritten Weg jenseits von unterwerfender Nachahmung und nationalistischem Alleingang: »the eternal return with a difference«, wie Silviano Santiago prägnant festhält.¹⁵ Für den brasilianischen Kritiker markiert demnach die gemeinsame Reise, die die Modernisten aus São Paulo 1924 mit Blaise Cendrars ins Landesinnere nach Minas Gerais unternahmen, das entscheidende Schlüsselerlebnis für die Geschichte der brasilianischen Moderne: »The journey sets a date, an important moment to discuss the emergence not only of the native past (Mineiro, Baroque, etc.), but of the past as an instrument for a primitive (or naive) aesthetic manifestation«.¹⁶

Die Avantgarden in Brasilien entwickeln sich auf Grundlage einer intensiven Auseinandersetzung mit der eigenen Kulturgeschichte. Sie können mit Aby Warburg als kritische »Erinnerungsgemeinschaft«¹⁷ beschrieben werden, wobei sie ihr aufgrund der

13 Ebd., S. 205–206.

14 Das Manifest wurde in der ersten Ausgabe der *Revista de Antropofagia* im Mai 1928 veröffentlicht. Siehe dazu die jüngste deutsche Übersetzung: Oswald de Andrade, »Anthropophages Manifest« [1928], in: ders., *Manifeste. Portugiesisch-Deutsch*, übers. von Oliver Precht, Wien/Berlin 2016. Mit seinem Bekenntnis zum Anthropophagen entlarvt das Manifest den neokolonialen Eurozentrismus der brasilianischen Elite: Während populäre *whitening*-Theorien den Aufstieg von der dunklen Bevölkerung zum zivilisierten Brasilianer versprochen und romantische Visionen die Figur des edlen Wilden zur Konstruktion brasilianischer Ursprungsmythen verklärten, holt das Manifest mithilfe des wilden Wilden zu einem folgenreichen Gegenschlag aus. Hier wird eine »kritische Theorie der brasilianischen Kultur« entwickelt, für welche das vier Jahre zuvor veröffentlichte *Manifest der Pau-Brasil Dichtung* bereits den Weg geebnet hatte: »Es ist das Ideal des *Manifests der Pau-Brasil-Dichtung*, die indigene Kultur mit der erneuerten intellektuellen Kultur, den *Urwald* und die *Schule* in einer hybriden Verbindung zu vereinen.« Benedito Nunes, »Anthropophagie für Alle«, in: ebd., S. 68–97, hier S. 73, 76.

15 Silviano Santiago, »The Permanence of the Discourse of Tradition in Modernism«, in: ders., *The space in-between. Essays on Latin American culture*, Durham/London 2001, S. 93–110, hier S. 106.

16 Ebd., S. 96. »The emergence of the historical discourse in modernism aims at a valuing of the national in politics, and of primitivism in art«. Ebd., S. 105.

17 Der Begriff der Erinnerungsgemeinschaft taucht erstmals 1913 bei Warburg auf. Siehe dazu Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987, S. 176. Warburgs Studie zu Manets *Früh-*

eigenen soziokulturellen Verankerung ein eigenes Profil verleihen werden, indem sie neben der sogenannten ›klassischen‹ Antike andere Bezugsmodelle zur Geltung bringen. Rego Monteiros Auseinandersetzung mit der Marajó-Kultur bei gleichzeitiger Anbindung an die *École de Paris* ist ebenfalls Ausdruck dieser doppelten Bewegung von Internationalismus und Nationalismus.¹⁸ Mit *Quelques visages de Paris* legt er davon ein anschauliches Zeugnis ab.

Art obscur

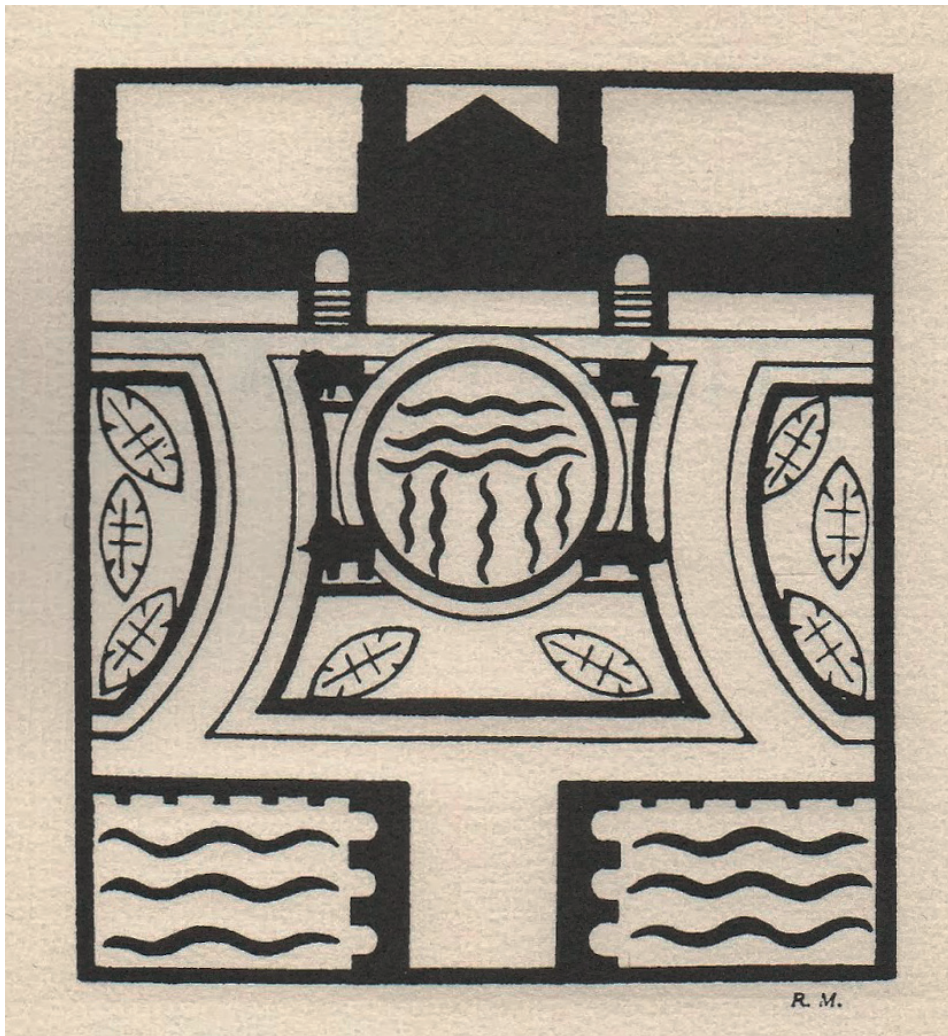
Die Darstellung des Trocadéro-Ensembles zeigt die inzwischen zerstörte Version des Palais, mitsamt dem Pont d'Iéna, der Seine links und rechts davon, sowie der mit verschiedenen Skulpturen bestückten Parkanlage (Abb. 2). Das Palais sticht als schwarze Schablone im Hintergrund der Komposition hervor. Die begleitenden Strophen beschreiben die Anlage als Haus eines großen Kriegers und würdigen dessen Trophäen. Sein Talent in der Kunst der Einbalsamierung und der Ausstopfung von Kriegsfeinden findet eigens Erwähnung. Der Reisende aus dem Amazonas fügt jedoch hinzu: »ce fut avec le plus grand/ serrement de cœur, que je/ vis mes ancêtres dans de/ si drôles postures.«¹⁹ Wenngleich der Text keinen expliziteren Hinweis gibt, scheint der Bezug auf das Musée d'ethnographie du Trocadéro, dem ersten ethnografischen Museum in Paris, eindringlich. Die »obskure Kunst«²⁰ der Amazonas-Indianer, wie Georges Henri Rivière sie 1928 nannte, war in den 1920er-, 1930er-Jahren, nach dem Erfolg der *art nègre*, zum neuen Faszinosum in der »Ville lumière« geworden. Die präkolumbische Kunst wurde in verschiedenen Ausstellungen gefeiert und in der Galerie d'Amérique des Trocadéro-Museums dauerhaft ausgestellt.

stück im Grünen bietet hier interessante Anknüpfungspunkte, nicht zuletzt mit Blick auf die Idee vom Vorwärtsschreiten »durch Rückwärtswendung«, siehe Lena Bader, »Verdrängte Orte und einverlebte Bilder. Die Antropofagia-Bewegung im Spiegel transregionaler Bilderwanderungen«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, 2018, S. 242–255.

18 Siehe u. a. Aracy Amaral, »O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20«, in: *Revista USP* 94, 2012, S. 9–18, hier S. 11.

19 Vicente do Rego Monteiro, *Quelques visages de Paris*, Paris 1925, S. [14]

20 Georges Henri Rivière 1928 zit. nach Christine Laurière, »Introduction«, in: dies., André Delpuech und Carine Peltier-Caroff (Hg.), *Les années folles de l'ethnographie. Trocadéro 28–37*, Paris 2017, S. 7–45, hier S. 16.



2. Vicente do Rego Monteiro, *Trocadéro*, 1925

Indem der Reisende aus der Ferne von seinen Eindrücken und Beobachtungen Zeugnis ablegt («que je vis»), deutet er zugleich darauf hin, dass hier eine wichtige Umkehr stattfindet bezüglich dessen, was Jean-Paul Sartre 1948 als ungleiches Blickregime beschrieb: »le blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie«. ²¹ Der konsternierte Blick des fremden Beobachters erinnert an die dunkle Seite der klassischen Moderne: »its taste for appropriating or redeeming otherness, for constituting

21 Jean-Paul Sartre, »Orphée Noir«, in: *Léopold Sédar Senghor, Anthologie de la Nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris 1948, S. IX.

non-Western art in its own image, for discovering universal, ahistorical ›human capacities.«²² In seinen Mitteilungen wird eine profunde Enttäuschung darüber manifest. Sie ist Ausdruck eines situierten Blicks, für den kulturelle Verortung eine entscheidungsrelevante Kategorie ist und der folglich einen dezentralen, relationalen Primitivismus jenseits universalistischer Entwürfe zu imaginieren weiß.

Ungleich dem Baudelaire'schen *flaneur* wandelt der ›wilde‹ Beobachter nicht auf Augenhöhe mit den Passanten aus Paris. Seine Eindrücke sind größtenteils topografisch wiedergegeben, als seien sie aus der Luft aufgenommen. Paris wird von oben gesehen, wie sich die Stadt einige Jahre zuvor dem brasilianischen Flugpionier Alberto Santos Dumont an Bord seines Heißluftballons *L'Amérique* (1898) und der kleineren Variante *Le Brésil* gezeigt hatte, bevor er 1900 seine berühmten Paris-Überflüge per Luftschiff unternahm, die sich für viele Jahre in die Ikonografie des Eiffelturms einschreiben sollten.²³ Der ›fremde‹ Blick legt Zeugnis ab von jenem »basculement du regard«, den die moderne Luftbildfotografie zuvor eingeläutet hatte.²⁴ Die berühmten Ansichten aus dem Bildband *Paris vu en ballon et ses environs*,²⁵ die nicht zuletzt in Delaunays farbenfrohen Eiffelturmbildern nachleben, scheinen hier in Verbindung mit Beobachtungen aus der Bodenperspektive zu einem interessanten *Pastiche* vereint, in dem sich verschiedene Blickachsen konfundieren. Der scheinbar primitive Blick verleibt sich die jüngsten Versionen Paris' ein.

Quelques visages

Neben dem Trocadéro werden neun weitere Monumente präsentiert: Notre Dame, begleitet von dem Hinweis, »die Alten« sagten, vor ihr tanze ein schönes Mädchen; der Eiffelturm, beschrieben als großer Kamin; der Viadukt von Austerlitz als halb-kreisförmige Brücke; die Passy-Brücke (heute Bir-Hakeim-Brücke) als zwei vermutlich aus Platzgründen übereinanderliegende Brücken; Sacré-Cœur als Kirche, die sich von selbst auf den Hügel gesetzt habe; die Place de la Concorde als Ort der Sonnenuhr; der

22 James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard 1988, S. 193.

23 Siehe u. a. seine eigene Publikation: Alberto Santos-Dumont, *Dans l'Air*, Paris 1904. (Vgl. Abb. 5)

24 Thierry Gervais, »Un basculement du regard. Les débuts de la photographie aérienne 1855–1914«, in: *Études photographiques* 9, Mai 2001, Online unter <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/916> [letzter Zugriff: 17.09.2018].

25 André Schelcher und Albert Omer-Décugi, *Paris vu en ballon et ses environs*, Paris 1909.

Louvre als Geschäft des reichsten Kunsthändlers Frankreichs; der Jardin des Plantes als umzäuntes Gehege, das an die Arche Noah erinnere und schließlich der Triumphbogen als Grabanlage für einen unbekanntem Soldaten. Mündliche Überlieferungen, intertextuelle Verweise (Bibel, Romane) und persönliche Beobachtungen durchziehen die Strophen, auf deren Grundlage verschiedene Vermutungen angelegt werden: »les vieux disent«, »il paraît«, »à juger«, »je vis«, »ça doit être«, »je crois«, »les anciens parisiens«, »je me demande«, »on m'a dit«, »cela me semble«. Ihr Komposit lebt von der Spannung aus Modernität und Tradition, Aktualität und Überlieferung.²⁶

Die Auswahl vereint bekannte Sehenswürdigkeiten und moderne Ingenieurskunst mit einer Pariser Urwaldversion, dem Jardin des Plantes, wo ab 1817 das Skelett der als »Hottentot Venus« bekannt gewordenen Khoikhoi Saartjie Baartmans ausgestellt worden war, bevor es 1878 in das Musée d'ethnographie du Trocadéro verlegt wurde. Indem der fremde Besucher die Eindrücke vor Ort aus seinem eigenen Erfahrungshorizont heraus interpretiert, baut er Brücken zwischen den Kulturen, stiftet aber auch Konfusion. Er verweist auf verwandte Rituale der Gemeinschaftsbildung, befragt unbekannt Gewohnheiten, schreibt Missverständnisse fest und bekundet sein Befremden, auch seinen Argwohn gegenüber kolonialen Praktiken. Der Standpunkt des Betrachters wird dabei ebenso evident wie die Perspektivität der Wahrnehmung und des Wahrgenommenen. Vielleicht ist die exponierte Subjektivität des wilden Stadtführers in Reaktion auf das eurozentristische Porträt, das Paul Adam 1910 in *Les visages du Brésil* veröffentlicht hatte, zu sehen?²⁷ Mit seinem schlechten Bonmot hatte der Schriftsteller Arthur de Gobineau den dahinter liegenden Imperialismus statuiert: »un Brésilien est un homme qui désire passionnément aller habiter à Paris.«²⁸

Quelques visages de Paris liefert eine originelle Antwort auf frühe Reiseberichte, die infolge der Bemühungen um die französische Kolonie France Antarctique entstanden sind (Thevet, Lery, Staden etc.) und tiefe Beziehungen zwischen den beiden Ländern gestiftet haben, wovon nicht zuletzt auch Jean-Baptiste Debrets *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1835–1839) berichtet. Ähnlich den Beobachtern aus Europa gibt der Reisende aus dem Amazonas vor, seine Eindrücke zu »übersetzen«. Rego Monteiro

26 »É o moderno (cidade) e o tradicional (fala) em ponto de tensão«. Régis Ferreira Brasilio dos Santos, *Vicente do Rego Monteiro: Primitivismo Modernista e Identidades Regionais*, Masterarbeit, Päpstlich-Katholische Universität von São Paulo, 2011, S. 91.

27 Paul Adam, *Les visages du Brésil*, Paris 1914, S. 150–151.

28 Brief an seine Ehefrau, 7.6.1869, zit. nach Georges Raeders, *Le comte de Gobineau au Brésil*, Nouvelles Editions Latines, Paris 1934, S. 53.

reicht sich mit seinem Porträt in eine lange Tradition von *entangled histories* ein.²⁹ Hier wird nicht nur Paris einverleibt, sondern auch eine bestehende literarische Gattung, um sie mit eigenen Ansichten zu konfrontieren. Das gilt insbesondere für eine Reihe von Essays und Büchern, die auf Grundlage fiktiver, imaginierter oder parodierter Reisen jene »merveilleuse distance« umkreisen, die Montaigne, ganz ohne zu verreisen, zu seinem Essay *Des Cannibales* (1595) verleitet hatte, und die nicht zuletzt auch für Briefromane wie die *Lettres persanes* von Montesquieu (1721) oder Voltaires *L'Ingénu* (1767) konstitutiv war.³⁰ Auch bei Rego Monteiro wirft die Wahl der Sprache irritierende Fragen der Autorschaft auf: Soll Paris für ein französisches Publikum, noch dazu in gotischen Lettern (mit diskreten Rechtschreibfehlern), beschrieben werden?

Naive Moderne

Die Zeichnungen, die – anders als im Vorwort erwähnt – keine Skizzen sind, sondern vollendete Kompositionen, werden von Zeitgenossen teils als »extrêmement curieux et décoratifs«³¹ beschrieben, teils als inszenierte Darstellungen (»sous une apparence de simplicité expressément recherchée«³²), teils als dokumentarische Aufnahmen (»on a l'intuition qu'un chef sauvage ressentirait exactement ce genre d'impressions et les exprimerait de cette façon, s'il cherchait à les exprimer«). Der »guide naïf«³³ wirft kuriöse Fragen auf, die von Seiten der zeitgenössischen Kommentatoren nicht einstimmig diskutiert werden. Der brasilianische Korrespondent, Sergio Milliet, fordert gar mehr Naivität ein: »Je reprocherais même à Rego Monteiro d'être trop intelligent. J'aimerais sentir en lui plus de naïveté.«³⁴ Die Vielfalt der Reaktionen ist symptomatisch.

29 Zur Komplexität einer französisch-brasilianischen *histoire croisée* von Reiseberichten u. a. Robert Stam und Ella Shohat, »Transnationalizing Comparison: The Uses and Abuses of Cross-Cultural Analogy«, in: *New Literary History* 40/3, 2009, 473–499.

30 Michel de Montaigne, »Des Cannibales«, *Essais*, Paris 1950, S. 251. Vgl. dazu Percy G. Adams, *Travelers and travel liars 1660–1800*, New York 1980; Winfried Weisshaupt, *Europa sieht sich mit fremdem Blick. Werke nach dem Schema der »Lettres persanes« in der europäischen, insbesondere der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*, 3. Bde., Frankfurt am Main 1979.

31 Maurice Raynal, »Les petites Expositions«, in: *L'Intransigeant*, 6.2.1925, S. 4.

32 O. A., »M. de Rego Monteiro, Dessinateur et Peintre Brésilien«, in: *The Paris Times* 241, 2. 2. 1925, S. 6.

33 Ebd.

34 Sérgio Milliet, »Brésiliens. Quelques visages de Paris«, in: *Revue de l'Amérique latine* 9/40, 1915, S. 356.

Quelques visages de Paris wirft tradierte Kategorien durcheinander; die »europäische Diskursgeschichte des Entdeckers«³⁵ gerät ins Wanken: ›Der‹ Indianer, traditionellerweise Gegenstand der Betrachtung, passiv, immobil, stumm und zeitlos, ist nunmehr ›der‹ international Reisende, der am Austausch teilhat und (für ihn) unbekanntes Terrain erforscht. Er tut dies aber mithilfe eines mindestens zweisprachigen Künstlers, der zwischen Brasilien und Frankreich pendelt. Und um die Konfusion zusätzlich auf die Spitze zu treiben, suggeriert das Vorwort schließlich, Rego Monteiro selbst sei eventuell »cet homme de la forêt vierge«.³⁶

Die »Rationalität der Fiktion«³⁷ bringt überlieferte Subjekt-Objekt-Beziehungen durcheinander und sprengt den Gegensatz zwischen Wirklichem und Künstlichem. Als »Spuren einer wahren Fiktion«³⁸ lassen die geschilderten Erlebnisse die jeder interkulturellen Begegnung inhärenten epistemologischen Herausforderungen erkennen, wie sie zeitgleich von einer Vielzahl von Akteuren verhandelt werden, die James Clifford als »ethnografische Surrealisten« beschreibt: »is not every ethnographer something of a surrealist, a reinventor and reshuffler of realities? Ethnography, the science of cultural jeopardy, presupposes a constant willingness to be surprised, to unmake interpretive syntheses, and to value – when it comes – the unclassified, unsought Other.«³⁹ Die Verschiebung von einem vermeintlich rational-neutral, registrierenden (positivistischen) Blick hin zu einer poetischen, künstlerischen Auseinandersetzung wird nicht zuletzt in der Transformation der vorangestellten Bildlegende deutlich: von Netto (1885) über Rego Monteiros Publikation von 1923 bis hin zur poetischen Assemblage von 1925. Hier wird kein Anspruch auf Authentizität erhoben, es sei denn, die Authentizität der Subjektivität. Eine zeitgenössische Besprechung hält fest: »la fantaisie est un sens très précis des réalités«.⁴⁰ Die unmögliche Repräsentation geht mit einer unmöglichen Begegnung

35 Birgit Haehnel, »Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung von Welt«, in: Irene Below und Beatrice von Bismarck (Hg.), *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanz in Kunst und Kunstgeschichte*, Marburg 2005, S. 88–105, hier S. 89.

36 Rego Monteiro 1925 (Anm. 19), Vorwort von Fernand Divoire, S. [1].

37 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin 2006, S. 57.

38 Horst Bredekamp, »Bildakte als Zeugnis und Urteil«, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, Ausst.-Kat. Berlin 2004 (Mainz 2004), S. 29–66, hier S. 47.

39 James Clifford, »On Ethnographic Surrealism«, in: *Comparative Studies in Society and History* 23/4, 1981, S. 539–564, hier S. 564. Vgl. auch Vincent Debaene, *L'adieu au voyage*, Paris 2010.

40 O. A., »Beaux Arts: Quelques visages de Paris«, in: *Comoedia*, 4.2.1925, S. 3.

Hand in Hand: Ein Indianerhäuptling aus einer ausgestorbenen Kultur begegnet einem Autor aus dem 20. Jahrhundert. Der »sauvage imaginaire« besucht nicht ein vorge-schichtliches Europa, sondern die Metropole der ›vie moderne«. Vor dem Hintergrund von Cliffords Überlegungen zum »ethnographic present« als einem »special, ambi-guous, temporal status« ließen sich interessante Bezüge zu William Kentridges Video-Installation *The Refusal of Time* (2012) herausarbeiten: »an anticolonial act directed against an imposed European time regime«. ⁴¹ Der Reisebericht von »Vicente/ cacique«⁴² ist die Fiktion einer unmöglichen Begegnung in Zeit und Ort, in welcher nicht zuletzt auch die Probleme territorialer, geopolitischer und temporaler, teleologischer Setzun-gen verhandelt werden.

Devenir sauvage

Die Erfahrung von Transkulturalität als dynamischem Prozess, als Reise und Bewe-gung, die nicht linear von A nach B führt, sondern zirkulär, transversal und im besten Sinne chaotisch verläuft, wird hier selbst im Kleinsten durchgespielt, indem sie ein Motiv transportiert und zugleich transformiert: Einem »travelling concept«⁴³ gleich durchzieht der Triumphbogen *Quelques visages de Paris* bis hin zu einer enigmatischen Vignette, die das Vorwort abschließt (Abb. 3). Es bleibt offen, wer hier wen stützt: Ist es der amerikanische Kontinent, der den Pariser Triumphbogen besetzt oder trägt dieser vielmehr die »neue Welt«? In jedem Fall berühren sie sich, so viel steht fest: Sie beste-hen beide nebeneinander. Ihre Montage ergibt ein transmodernes *Pastiche*, das zum

41 James Clifford, »The Others. Beyond the ›Salvage Paradigm«, in: *Third Text* 3/6, 1989, Issue: Magiciens de la Terre, S. 73–78, hier S. 73. Andreas Huyssen, »Memories of Europe in the Art From Elsewhere«, in: *Stedelijk Studies* 6, 2018, S. 1–10, hier S. 6. »This avant-gardism from simultane-ously outside and inside European borders offers an intriguing paradox: it implodes the distinction between tradition and the avant-garde, because it transforms the critique of modernity, which was always already part of European avant-gardism itself, for a postcolonial globalizing world and its memories of Europe.« Ebd., S. 10.

42 Régis Ferreira Brasilio dos Santos, *Vicente do Rego Monteiro: Moderno e tradição/ruptura e per-manência*, Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo 2011, S. 12, online unter http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300453357_ARQUIVO_VRMMODERNOETRADICAO,RUPTURAEPERMANENCIA.pdf [letzter Zugriff: 17.09.2018].

43 Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto u. a. 2012 [2002].



3. Vicente do Rego Monteiro, Detail aus dem Vorwort, 1925

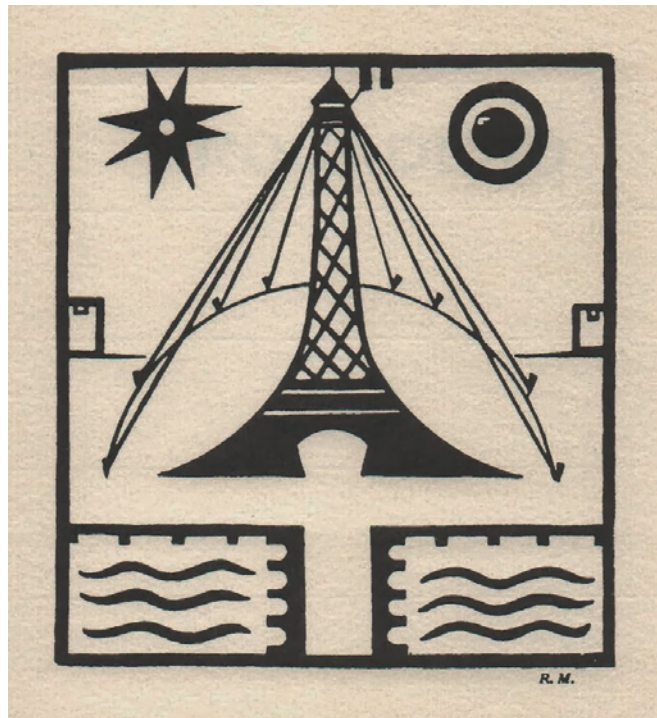
interkulturellen Dialog einlädt.⁴⁴ Wenngleich die Darstellungen Rego Monteiros sich gerade nicht als Illustrationen präsentieren und vielmehr ihre gestalterische Qualitäten ins Bild setzen, liefert diese das Buch eröffnende »Kontaktzone«⁴⁵ einen eindringlichen Appell an den Leser und Betrachter.

Auch das kuriose Eiffelturm-Indianerzelt könnte davon betroffen sein (Abb. 4). Der imaginäre Wilde erkennt darin die möglichen »Überreste vom Turm zu Babel«. Die begleitenden Strophen vermuten, dass der Turm, aus Angst er könne aufgrund seiner mangelnden Standfestigkeit umkippen, zur Sicherung mittels Kordeln am Boden festgebunden wurde.⁴⁶ Die Spekulation ist unberechtigt, greift aber einen verbreiteten Topos

44 Der Begriff wird hier im Sinne von Kravagnas Konzept einer »Kunstgeschichte des Kontakts« verwendet: »Die Transmoderne als Bezeichnung einer dekolonialen Kraft innerhalb der Moderne stellt den Versuch dar, ihre Transkulturalität (sowohl als Praxis wie als Reflexionsgegenstand), ihre transgressiven Verfahren und ihre transformatorischen Agenden in einem Begriff zu verdichten.« Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017, S. 11.

45 Siehe Mary Louise Pratt, »Arts of the Contact Zone«, in: *Profession*, 1991, S. 33–40.

46 »une grande cheminée / où tour de combat / il paraît qu'elle / n'est pas très solide / où, bien d'aplomb / de peur qu'elle ne / tombe on l'a attachée / a terre de tous les / côtés par plusieurs / cordes bien tendues. / est-ce les débris de / la tour de Babel!« Rego Monteiro 1925 (Anm. 19), S. [10].



4. Vicente do Rego Monteiro,
Tour Eiffel, 1925

der Zeit auf, die Rettung des Eiffelturms (Abb. 5): »Heureusement la Tour fut sauvée par les savants. Observatoire météorologique des plus précieux, la Tour, au lendemain de la mise en pratique de la télégraphie sans fil, se trouva être d'un merveilleux emploi pour l'utilisation de l'industrie nouvelle. C'est de là que Paris aujourd'hui, converse avec le monde.«⁴⁷ Das biblische Thema der Sprachverwirrung kehrt darin in transformierter Form wieder. Die Linien, die in Rego Monteiros Zeichnung vom Eiffelturm ausgehen, waren für die zeitgenössischen Betrachter Sinnbild für »un de plus grands progrès de l'humanité«⁴⁸: die Antennen der Radiotelegrafie, welche aus dem ohnehin modernen Bauwerk einen Pionier der Mediengeschichte gemacht hatten, denn von hier aus erfolgte die Ausstrahlung des ersten öffentlichen Radioprogramms in Europa. Es ist nicht auszuschließen, dass Rego Monteiro diese Dialektik modern-archaisch hier abermals auslotet, indem, einem Palimpsest gleich, bewandert und bereichert, Indianerzelt und Radiosender zusammenfinden, und sei es nur für das Gedankenexperiment einer *concordia discors*. Anachronistische Kombinationen dieser Art durchziehen sein Werk;

47 O. A., »Les vingt-cinq ans de la Tour Eiffel. Son utilisation actuelle pour la télégraphie sans fil«, in: *Supplément illustré du Petit Journal* 122, 19.04.1914.

48 Ebd.



5. »Rettung« des Eiffelturms durch die drahtlose Telegrafie, Darstellung von 1914

sie durchbrechen die hierarchischen Oppositionsmodelle teleologischer Fortschrittsgeschichten.

Vor diesem Hintergrund erweist sich ein frühes Logo der Station als interessantes Pendant zur kleinen Kontaktzone Rego Monteiros (Abb. 6): zwei Darstellungen, die von Übertragungen und Weitergabe handeln und auf jeweils unterschiedliche Art und Weise transkulturelle Austauschprozesse ins Bild setzen.⁴⁹ Im französischen Beispiel scheint der Eiffelturm mit seinen Antennen einer futuristischen Schutzmantelmadonna gleich die Welt global zu umfassen; Paris ist der Mittelpunkt der Welt, von dem aus alles geschieht und hervorgeht, von hier aus wird die Welt koordiniert (Abb. 5). In Rego Monteiros Beispiel hingegen werden die linearen Verbindungslinien aufgebrochen; auch steht nicht Brasilien im Mittelpunkt der Welt oder die brasilianische Hauptstadt,

⁴⁹ Ich danke Jean-Marc Printz für die Bereitstellung des Bildmaterials und seine hilfreichen Auskünfte dazu: »cette image est une reconstitution que j'ai réalisée il y a de nombreuses années à partir d'une lettre de 1927 de la station et de son papier à lettre puisque ce motif, beaucoup moins contrasté, occupait la totalité du papier en format A4. A l'époque, j'avais donc retiré un texte dactylographié sur ce logo d'une lettre envoyée par la station, lettre par lettre, reconstitué les parties effacées et apporté du contraste au motif, via photoshop.« Aus einer E-Mail an die Verf., 06.02.2019.



6. Darstellung aus dem Briefpapier der Radiostation des Eiffelturms, 1927

sondern der südamerikanische Kontinent, was weitere, auch regionale Beziehungen ins Spiel bringt. Die Darstellungen machen die Konstruktion von Zentrum und Peripherie evident. Die jeweilige Zuordnung ist den einzelnen Regionen nicht intrinsisch eingeschrieben, sie ist das Ergebnis einer politischen Setzung. Hier setzt die Kritik an linearen und binären Erklärungsmodellen transnationaler Beziehungen ein: »cross-cultural comparison risks surreptitiously inscribing one cultural or national zone as original and the other as copy, one culture as ontological real and the other as phenomenal imitation, one culture as substance and the other as accident, one culture as normative and the other as aberrant«.⁵⁰ *Quelques visages de Paris* erinnert an die Bandbreite multikultureller Konzepte und bringt seinerseits ein Modell von Begegnung ein, das unlösbar mit Fragen kolonialer Asymmetrien verknüpft ist.⁵¹

50 Stam und Shohat 2009 (Anm. 29), S. 473.

51 Wie Stam und Shohat in ihrem Aufsatz »Traveling Multiculturalism« hervorheben, sind unterschiedliche, durchaus widersprüchliche Ansätze mit dem Begriff verbunden: »As a ›situated utterance‹, it can be top-down or bottom-up, hegemonic or resistant, or both at the same time. It all depends on who is multiculturalizing whom, from what social position, in response to what hegemonies, to whose benefit, as part of what political project, using what means deploying which

Routen, Routen, Routen

1968, im »Jahr, das nicht zu Ende ging«⁵², kurz vor Ausrufung des fatalen AI-5, der eine drastische Verschärfung der 1964 ausgerufenen Militärdiktatur einläutete, sollte die Band Os Mutantes in ihrem aberwitzigen Song *Bat Macumba* US-amerikanische Unterhaltungsindustrie und afro-brasilianische Religion zusammenführen: Mit einem minimalistischen Text-Kunststück wurden Batman und Macumba in jeweils neuen Varianten in Beziehung zueinander gesetzt: »By intentionally fusing these diverse elements, ›Batmacumba‹ suggests that products of the multinational culture industry like Batman and rock have been ›Brazilianized‹ and, conversely, that Afro-Brazilian religion is central to Brazilian modernity and not to a folkloric vestige of a premodern past«.⁵³ Ähnlich wie der Song *Bat Macumba* Batman »brasilianisiert« hatte, um zugleich die Modernität einer nicht-folkloristischen afro-brasilianischen Religion hervorzuheben, wurde bei Rego Monteiro Paris »amazonisiert«, um prähistorische Indianerkulturen als modernes Design auszuweisen. Dieser aktualisierende Blick steht nicht nur konträr zum exotisierenden Primitivismus aus Europa, sondern auch und vor allem zu neokolonialen Indianermythen aus Brasilien.

Quelques visages de Paris erweist sich als höchst kreative Auseinandersetzung mit Zuschreibungen und Repräsentationen kultureller Identität. Der fremde Blick, der eigene Blick, der Indianer, der Franzose – all diese Containerbegriffe werden auf die Probe gestellt, indem eine Kette komplexer Transfer- und Übersetzungsprozesse konstruiert wird, ohne aber in einem totalen Relativismus zu münden. Stets lenkt die eigene Geschichte, der eigene Standort, die kulturelle Verortung den Blick: Sie bedingen die Realität einer transkulturellen Reiseerfahrung und lassen darin eine andere Pariser Realität aufscheinen.

Der imaginäre Wilde bringt ein Modell von Identität zum Ausdruck, das von Austausch lebt und daraus seine Souveränität schöpft. Er bricht mit romantisierenden

discourses, and so forth. And that is why it has become essential to specify exactly which current within multiculturalism one is speaking about – whence qualifiers such as ›critical‹, ›radical‹, ›polycentric‹, and ›antiracist‹ to delineate our kind of multiculturalism from ›corporate‹, ›co-optive‹, and ›liberal‹ multiculturalism«. Robert Stam und Ella Shohat, »Traveling Multiculturalism: A Trinational Debate in Translation«, in: Ania Loomba (et al.) (Hg.), *Postcolonial Studies and Beyond*, Durham 2005, S. 293–316, hier S. 296.

52 Zuenir Ventura, 1968 – *O Ano que não terminou*, São Paulo 2008 [1989].

53 Christopher Dunn, *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*, Chapel Hill 2014, S. 105.

Indianermythen und verweist auf eine den trotzig Tropen eigene Modernität. Wie Cildo Meireles später mit seinen berühmt gewordenen Installationen nimmt Rego Monteiro bedeutende »Eingriffe in ideologische Kreisläufe« (*Inserções em circuitos ideológicos*) vor: Er arbeitet mit bestehenden Strukturen, um diese von innen her zu (ver)stören. Die Marajó-Kultur fungiert hier als postkoloniales »Leitfossil«:⁵⁴ ein wiederkehrendes und bewandertes Phantom, das nicht nur zeitliche, sondern auch territoriale Konstellationen zu verknüpfen weiß – ein Nachleben, das Phänomene der Transversalität nicht ausschließt, sondern vielmehr herausarbeitet, um potentiell diffusionistische Diskursfiguren abzuwehren, vor denen selbst anachronistische Ansätze nicht gefeit sind, wenn sie beispielsweise die Unterscheidung von Zentrum und Peripherie zwar ablehnen, aber von einer ›klassischen‹ Antike ausgehen. Angesichts dieser Verschränkung würde es lohnen, Raumkonzepte der Kunstgeschichte in Anlehnung an Édouard Glissants Archipel-Motiv als nomadische, dezentrale Ortsbezüge zu befragen: »[...] nos histoires diversifiées [...] produisent aujourd’hui un autre dévoilement: celui de leur convergence souterraine. Ce faisant elles nous enseignent une dimension insoupçonnée, parce que trop évidente, de l’agir humain: la *transversalité*.«⁵⁵ Die Erfahrung von Transkulturalität rückt die Verortung von Zeitlichkeit in den Blick und lädt dazu ein, Zeiten und Orte komplexer zu denken.

Rego Monteiros Bildband erinnert uns daran, dass es privilegierte und forcierte Ortswechsel gibt, dass folglich einige Reisen, ja auch einige Reisende, nur als Fiktion möglich sind: »In their passages across borders, some ideas traveled in the holds of ships, while others traveled in first-class cabins«.⁵⁶ Diese brutale Asymmetrie gilt es als kritische Kontrastfolie mit zu bedenken, wenn abermals von einer »Global Art History« die Rede ist; allzu oft ist demonstrative Globalisierungseuphorie Katalysator für einen höchst bedenklichen Verdrängungsmechanismus gegenüber den eklatanten Krisen der Gegenwart.

Auch Rego Monteiros wilder *traveller* ist letztlich Ergebnis einer realen, relativ privilegierten Reiseerfahrung. Und dennoch – oder gerade deswegen – reklamiert das *Anthropophage Manifest* sein eigenes Recht zur Projektion jenseits auferlegter Trajekte und Traditionen: »Routen. Routen. Routen. Routen. Routen. Routen. Routen.«⁵⁷

54 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt/Main 1984, S. 349.

55 Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris 1981, S. 134.

56 Stam und Shohat 2005 (Anm. 51), S. 315. Siehe auch Tim Cresswell, »Towards a Politics of Mobility«, in: Mari Hvattum et al. (Hg.), *Routes, Roads and Landscapes*, Farnham u. a. 2011, S. 163–177.

57 De Andrade 1928 (Anm. 14), S. 43.

Die Autorinnen und Autoren

Dr. Lena Bader

Wissenschaftliche Abteilungsleiterin, Deutsches Forum für Kunstgeschichte Paris

Prof. Dr. Laurence Bertrand Dorléac

Professeur d'histoire de l'art, Sciences Po, Paris

Prof. Dr. Werner Busch

Universitätsprofessor a. D., Freie Universität Berlin

Prof. Dr. Christian Freigang

Professor für Kunstgeschichte, Freie Universität Berlin

Dr. Ursula Grünenwald

Freischaffende Kunsthistorikerin, Frankfurt am Main

Prof. Dr. Kilian Heck

Professor für Kunstgeschichte, Universität Greifswald

Prof. Dr. Henry Keazor

Professor für Neuere und Neueste Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Dr. Ulrike Kern

*Wissenschaftliche Assistentin am Kunstgeschichtlichen Institut, Goethe-Universität
Frankfurt am Main*

Prof. Dr. Hubertus Kohle

*Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, Ludwig-Maximilians-Universität
München*

Prof. Dr. Martin Schieder

Professor für moderne und zeitgenössische Kunst, Universität Leipzig

Dr. Thomas Schlessler

Directeur de la Fondation Hartung-Bergman, professeur à l'Ecole polytechnique

Dr. Marlen Schneider

Maître de conférences en Histoire de l'art moderne, Université Grenoble Alpes / LARHRA

Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét

Professorin für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau

Prof. Dr. Philippe Sénéchal

Professeur d'histoire de l'art moderne, Université de Picardie Jules Verne, Amiens / Unité de recherche TrAme (EA 4284)


Prof. Dr. Iris Wien

Professorin für Kunstgeschichte der Moderne in Vertretung, Humboldt-Universität zu Berlin

Bildnachweis

- akg-images/ANA, © Jeff Koons/ www.jeffkoons.com:
Umschlagabbildung und S. 10, Abb. 1
- Amsterdam, Rijksmuseum, URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1898-A-20462> [letzter Zugriff: 04.09.18]: S. 43, Abb. 4
- Amsterdam, Rijksmuseum, URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1904-2340> [letzter Zugriff: 04.09.18]: S. 47, Abb. 7
- Amsterdam, Rijksmuseum, URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.625709>, [letzter Zugriff: 19.09.2018]: S. 49, Abb. 8
- Angelini, Alessandro, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A., Siena, 1998, S. 217, Abb. 226: S. 39, Abb. 2
- Antibes, archives de la Fondation Hartung-Bergman: S. 27, Abb. 1; S. 28, Abb. 2; S. 31, Abb. 3, S. 33, Abb. 4
- Archiv der Verfasserin/des Verfassers: S. 52, Abb. 9; S. 113, Abb. 4; S. 143, Abb. 1; S. 146, Abb. 2; S. 152, Abb. 3; S. 155, Abb. 4
- Association des amis de Brô: S. 109, Abb. 3
- Bartsch, Tatjana und Seiler, Peter (Hg.), *Rom zeichnen. Maarten van Heemskerck 1532–1536/37*, Berlin 2012, S. 25–48, Tafel 29 und Umschlagabbildung: S. 44, Abb. 5a und S. 45, Abb. 5b
- Caspar David Friedrich-Institut, Universität Greifswald: S. 205, Abb. 2
- Coppola, Sofia, *Marie Antoinette*, DVD: Sony Pictures Home Entertainment, 2007: S. 181, Abb. 1 a–d; S. 186, Abb. 2 b–c; S. 187, Abb. 3 b–d, S. 189, Abb. 4
- Courtesy Francis Alÿs und Galerie David Zwirner, New York: S. 130, Abb. 2
- Courtesy Francis Alÿs und Galerie Peter Kilchmann, Zürich: S. 127, Abb. 1
- Courtesy of the artist and Marian Goodman Gallery: S. 134, Abb. 3
- Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität Frankfurt 1915–1995*, hg. vom Direktorium des Kunstgeschichtlichen Instituts, Frankfurt am Main 2002: S. 195, Abb. 1
- Dieter Association Production Paris. Made with financial support from Serralves Museum of Contemporary Art, Porto, Berliner Künstlerprogramm/DAAD & Dieter Association, Paris; Courtesy of the artist and Galerie Tschudi, Zuoz; Copyrights 2018 Bethan Huws and VG Bild-Kunst, Bonn: S. 87, Abb. 5 und 6
- do Rego Monteiro, Vicente, *Quelques visages de Paris*, Paris 1925, S. [3]: S. 225, Abb. 1; S. [15]: S. 230, Abb. 2; S. [1]: S. 236, Abb. 3; S. [11]: S. 237, Abb. 4
- Dreier, Katherine S., Marcel Duchamp and KoKo (Dreier's pet cockatoo) at »The Haven«, Katherine S. Dreier's West Redding home, June–August 1936. Katherine S. Dreier Papers/Société Anonyme Archive. From: Paul B. Franklin, »Life along Long Ridge Road: An interview with Monique Wiedel«, *Étant donné Marcel Duchamp*, no. 9, pp. 6–19, here p. 12; Hans Baldung Grien, *Madonna with the Parrots*, c. 1527. Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. From: Impelluso 2004, p. 303: S. 81, Abb. 2
- Duprat, Charles, Paris & Filipe Braga, Porto; Courtesy of the artist and Galerie Tschudi, Zuoz; Copyrights 2018 Bethan Huws and VG Bild-Kunst, Bonn: S. 78, Abb. 1; S. 83, Abb. 3; S. 84, Abb. 4
- Eric Emo / Musée d'Art Moderne / Roger-Viollet / VG Bild-Kunst, Bonn 2019: S. 106, Abb. 1
- Études pour la conservation des monuments historiques, Paris: S. 162, Abb. 2; S. 163, Abb. 3; S. 164, Abb. 4
- Fernand Léger: *Zeichnungen, Bilder, Zyklen, 1930–1955*, Ausst.-Kat. Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, München 1988, Taf. 73: S. 69, Abb. 2
- Fonds Iris Clert: S. 119, Abb. 5; S. 122, Abb. 6; S. 123, Abb. 7
- Grummt, Christina, *Caspar David Friedrich, die Zeichnungen. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München 2011, S. 992 und 997: S. 206, Abb. 3 S. 207, Abb. 4
<https://artsandculture.google.com/asset/qwHgKq-LoAQb9FQ>: S. 187, Abb. 3a
<https://www.wikidata.org/wiki/Q3937621>: S. 186, Abb. 2a
- Jeff Koons. *Versailles*, Ausst.-Kat. Versailles, Château de Versailles, Paris 2008, S. 57: S. 12, Abb. 3
- Le Parisien*, 30.5.2017: S. 11, Abb. 2
- Mazzetti di Pietralata, Cecilia, »Sandrart a confront con Lorrain e Swanevelt: disegni inediti e riflessioni sul paesaggio«, in: *Storia dell'arte* 112/2005, Rom 2005, S. 91–118, hier S. 108, Fig. 3: S. 42, Abb. 3
- O. A., »Les vingt-cinq ans de la Tour Eiffel. Son utilisation actuelle pour la télégraphie sans fil«, in: *Supplément illustré du Petit Journal* 122, 19.04.1914: S. 238, Abb. 5
- Ornamenti di fabbriche antichi et moderni dell'alma città di Roma, con le sue dichiarazioni fatti da Bartolommeo Rossi fiorentino*, Rom (Andrea della Vaccaria) 1600; Exemplar der Bibliotheca Hertziana, digital verfügbar unter: <http://dlib.bibl.hertz.it/Dr806-2000#page/8/mode/2up>: S. 46, Abb. 6

- Paris, Musée d'Orsay, fonds Chaigneau: S. 95, Abb. 1
 Prévost, Solène: S. 161, Abb. 1
 Privatsammlung von Jean-Marc Printz: S. 239, Abb. 6
 Public Domain: S. 66, Abb. 1
 Rohner, Stephan, St. Gallen; Courtesy of the artist and
 Galerie Tschudi, Zuoz; Copyrights 2018 Bethan
 Huws and VG Bild-Kunst, Bonn: S. 88, Abb. 7
 The British Museum, URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=41906001&objectId=1450922&partId=1 [letzter Zugriff: 04.09.18] © The Trustees of the British Museum: S. 56, Abb. 11
 von Sandrart, Joachim, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Nürnberg 1679, Tafel 11, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-823> [letzter Zugriff: 04.09.18]: S. 38, Abb. 1
 von Sandrart, Joachim, *Teutsche Academie*, Nürnberg 1675–1680, wissenschaftlich kommentierte Online-Edition, hg. von Thomas Kirchner (et al.), 2008–2012, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-121> [letzter Zugriff: 12.08.18], Nachweis: Foto Carsten Blüm, Hamburg: S. 55, Abb. 10
 von Sandrart, Joachim, *Teutsche Academie*, Bd. 1, Buch 2, Nürnberg 1675, Tafel i, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-195> [letzter Zugriff: 04.09.18]: S. 58, Abb. 12
 von Sandrart, Joachim, *Teutsche Academie*, Bd. 2, Nürnberg 1679, Tafel qq, URL: <http://ta.sandrart.net/-artwork-963> [letzter Zugriff: 04.09.18]: S. 63, Abb. 13
 Weitemeier, Hannah, *Yves Klein 1928–1962: International Klein Blue*, Köln 1994, S. 91: S. 108, Abb. 2



Aemulative Handlungen wirken sich oft progressiv aus, sei es durch innovative Adaption, Modulation oder Perfektion von bereits Vorhandenem, aber auch durch ironische Brechung mit traditionellen Sehgewohnheiten. Diese Prozesse, durch die kulturelle, soziale und mediale Gegebenheiten sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption von Kunst neu verhandelt werden, bilden den thematischen Schwerpunkt des Bandes. Vorgestellt wird eine epochen- und kulturraumübergreifende Perspektive auf den fortwährenden Bedeutungswandel visueller Zeichen und künstlerischer Verfahren. Die in den Fallstudien untersuchte Konfrontation verschiedener historischer, kultureller und ästhetischer Kontexte vermag es, den Kunstdiskurs zu dynamisieren, neue Sichtweisen zu eröffnen, und die anhaltende gesellschaftliche Brisanz von aktueller Kunst und Werken vergangener Epochen deutlich zu machen.

Die Thomas Kirchner gewidmete Festschrift wird von Ulrike Kern (Wissenschaftliche Assistentin am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main) und Marlen Schneider (Maître de Conférences an der Université Grenoble Alpes / LARHRA) herausgegeben.

ISBN 978-3-942919-09-8