

Buchbesprechungen

Jörn Steigerwald (Gießen)

Tom Holert: *Künstlerwissen. Studien zur Semantik künstlerischer Kompetenz im Frankreich des 18. Und frühen 19. Jahrhunderts.*¹

Mit seiner 1995 bei Klaus Herding in Frankfurt/Main eingereichten Dissertation *Künstlerwissen* beschreitet Tom Holert auf gelungene Weise Neuland in der Kunstgeschichte. Nicht die Interpretation einzelner Kunstwerke oder die Rekonstruktion ästhetischer Positionen steht im Mittelpunkt, sondern das Wissen, das zur Kommunikation zwischen und über den Künstler bzw. das von ihm produzierte Werk dient. Die zentralen Fragen seiner Studie lauten daher: „Welche Fähigkeiten und Talente qualifizieren eine Person zum Künstler? Wie haben sich im Laufe der Geschichte die Kriterien und Standards verändert, mit denen eine spezifisch „künstlerische“ Qualifikation festgestellt wird?“ (S. 7). Um dies zu beantworten, macht Holert das Bourdieusche Konzept des ‚literarischen Feldes‘² für die bildenden Künste fruchtbar. Die zentrale Kategorie für seine eigene Untersuchung ist die des ‚Habitus‘; ein Begriff den Bourdieu seinerseits von Panofsky übernommen hat, und der nun rücküberführt wird. ‚Habitus‘

wird hier verstanden als inkorporiertes Soziales, als die in Dispositionen Leib gewordene Geschichte, die zu der in Gestalt der Institution Ding gewordenen Geschichte in Relation steht. Das ‚literarische‘ bzw. das ‚künstlerische Feld‘ ist eine Logik eigener Ordnung, innerhalb der es feldinterne Kämpfe um die jeweilige Legitimität gibt, während eine Relation von Abstoßung und Anziehung zum ökonomischen Feld mit dessen Regeln das Feld von Außen bestimmt.

Damit ist bereits der Aufbau der Arbeit und der untersuchte Bereich aufgezeigt. Sie gliedert sich in drei einander bedingende Teile die durch den „gelehrten Künstler“, das „Wissen über Kunst im Wörterbuch“ und ein Beispiel der künstlerischen Praxis, vorgestellt an Anne-Louis Girodets *Une scène de déluge* benannt sind. Um ein homogenes Ganzes zu erreichen, das sowohl für eine produktive Lesbarkeit als auch eine sinnfällige zeitliche wie inhaltliche Konzeption steht, beschränkt sich Holert auf das Feld der bildenden

¹ München: Fink 1998

² Pierre Bourdieu. *Le champs littéraire*. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. (9), September, 1991, S. 4-46. Vgl. dazu auch Joseph Jurt: *Das literarische Feld*. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: WB 1995

Künste im 18. Jahrhundert mit einem Überhang im 19. Jahrhundert bis Delacroix. Genauer gesagt ist der Untersuchungsgegenstand die institutionelle Gestaltung des Wissens durch die Akademien und die neu auftretenden Wissensorganisationen wie die *Encyclopédie*, während als Referenzpunkt vorzugsweise die Historienmalerei und die Bildhauerei dient.

Im ersten Kapitel „Der gelehrte Künstler zwischen Pedanterie und Philosophie“ wird die durch das Auftreten des Kunstkritikers hervorgerufene Frage behandelt, wieviel ein Künstler über seine eigene Kunst wissen bzw. wieviel Wissen davon er in seinen Werken zeigen darf. Dadurch, daß der Künstler seit dem 18. Jahrhundert ein literarisches Pendant hat, das im sich ausdifferenzierenden Kunstsystem nicht mehr die Rolle des Biographen übernimmt, wie dies exemplarisch bei Vasari der Fall ist, sondern die des Kritikers und Ratgebers, erscheint seine literarische Ambition als illegitim, da sie von anderer Seite schon aufgenommen und besser vollbracht wurde. Anhand der Semantik von ‚*érudit*‘ und ‚*savant*‘ wird diese Problematik des Künstlers augenfällig gemacht: der gelehrte Pedant steht im Gegensatz zum Mann von Welt, der dem Ideal der *hônneteté* folgt. Ziel war zunächst die Verfügbarmachung des gelehrten Wissens, das in erträglichem Maße angewandt, den Ausschweifungen der Fantasie, als auch dem Pedantismus entgegenstehen sollte. Aber nicht nur durch die Kunstkritiker, auch durch die Antiquari sieht sich der Künstler in seiner Funktion als Wissensträger bzw. –produzent beschnitten; stehen erstere seinen literarischen Ambitionen entgegen, so

zeigen letztere den Ort und die Grenzen historischen Wissens an, die für ein Kunstwerk von Bedeutung bzw. von Notwendigkeit sind. Die auf dieser Problematik aufbauende Entwicklung des Künstlerwissens wird durch das 18. Jahrhundert verfolgt und an prägnanten Beispielen die unterschiedlichen Reaktionsmechanismen der Künstler vorgestellt.

Anhand des Bildhauers Falconet, der sich durch seine mehrfache Opposition zu den Kunstkritikern wie den Antiquari, als Non-Konformist etabliert wird das Problem der Relevanz des Wissens für den Künstler aufgezeigt. Seine Position ist historisch einerseits als Fortführung der Forderungen der *modernes* innerhalb der *querelle* und andererseits durch seine Nähe zu den *philosophes* bestimmt, deren relativierende Sichtweise er für sich reklamiert. Dies hindert ihn aber nicht eben diesen die angemessene Betrachtungsweise von Kunstwerken abzuspochen, da die Spezifität desselben nur vom praktizierenden Künstler erkannt werden kann. So macht er „die Relevanz kunsttheoretischer Aussagen von ihrem Erfahrungsgehalt abhängig“ und –wichtiger– „schirmt das Kunstsystem gegen Umwelteinflüsse ab“ (S. 64). Diese Extremposition blieb aber nicht unbeantwortet; so verweist z. B. Diderot Falconet auf das Gebiet der Praxis als geeignete Überbietungsmöglichkeit des Antiquars und entzieht ihm zugleich die Auseinandersetzung auf der Ebene des theoretisch-gelehrsam. Die Selbstbescheidung auf den rein praktischen Nutzen für die eigene Produktion läßt hingegen Dandré-Brandons *Costume des anciens peuples* erkennen. In diesem speziell für

Künstler geschriebenen Manuals antiquarischer Dinge liegt der Schwerpunkt nicht auf dem Inhalt, der nichts Neues bietet, sondern auf der neuartigen Darstellungsform: „die Historie [war] zur visuellen Lehrmittelsammlung für Künstler kompakt aufbereitet“ (S. 79). Durch diese Art der Präsentation, die genuin künstlerisch ist, wird eine Opposition zur Büchergelehrsamkeit aufgebaut, von der sie sich im Zeichen der ‚Genialität‘ und des ‚Enthousiasmus‘ abhebt. Im Problemfeld von „wahrer Universalität und falschem Enzyklopädismus“ (S. 91) kommt es einerseits zu Spezialisierungen, die der Ausdifferenzierung im Kunstsystem entsprechen und andererseits zur Erfindung eines neuen Ideal, das unter der vermeintlichen Schirmherrschaft Poussins stehende Modell des *peintre philosophe*. Daß diese Modell mit der historischen Realität des Malers Poussin nicht ganz übereinkommt wird dabei gerne hingenommen, da damit ein letztes Mal die klassische Tradition der Zusammenkunft von Kunst und Philosophie proklamiert werden konnte. Doch geschah dies sowohl bei Poussin, als auch bei denen, die sich auf ihn beriefen wie David, im Zeichen der Produktion von Kunst. Daß dies nicht unbedingt der Fall sein mußte, zeigt Holert anhand der Gruppe der *méditateurs*, die mit ihrer „entmaterialisierten theoretischen Praxis“ (S. 120) die Postulate Falconets und Davids umkehren, ohne sich deswegen in die Gelehrsamkeit zurückzuziehen.

Galt der erste Teil dem Rollenverständnis des Künstlers, d. h. seinem Verhältnis zur Organisation des Wissens und zur Hierarchie der Gattungen, so wird im zweiten Teil *Das*

Wissen über Kunst im Wörterbuch die Festlegung des Künstlerwissens durch die Sprachregelung aufgezeigt. Auf dem allgemeinen Hintergrund der Zunahme des Kunstwissens in Produktion und Rezeption wird dessen innere Logik im Wörterbuch mit der lexikologischen Besonderheit betrachtet, um die darin liegende „Definitions macht“ (Holert) aufzuzeigen. Der Bedarf nach einer künstlerischen Fachsprache wurde aber nicht als allgemeingültig angesehen, sondern häufig für fragwürdiges Blendwerk falscher Spezialisierung gehalten. Ausgehend von Félibiens Zweiteilung von *traité* und *dictionnaire* als differente Arten der Wissensvermittlung wird die Ordnung und die Logik der Wissenspräsentation von der *Encyclopédie* über das *dictionnaire des arts* von Watelet und Lévesque bis zu Millins *dictionnaire des beaux-arts* und dem akademischen Wörterbuch verfolgt. Zwei Sachverhalte fokussiert Holert dafür: das Problem der Etablierung von Kunst als Disziplin und der künstlerischen Sprache als Fachsprache sowie das Problem der Homonyma und Synonyma, die einer Eindeutigkeit der Termini im Gebrauch entgegensteht. Dabei wird auffällig, daß diese Probleme nicht im Rahmen der *Encyclopédie* selbst gelöst werden kann, wie dies bereits Watelet – der selber Beiträger ist – feststellt, sondern nur außerhalb dieses Rahmens gelöst werden kann. Der wichtige Schritt zur Etablierung findet sich in Millins „archaeographischer Dictionnaire“ (S. 180) in der literarisches, mythologisches, historisches, archäologisches und konservatorisches Wissen zusammenläuft. Die Bedürfnisse nach sachlicher In-

formation und sprachlicher Kompetenz, die durch die Autoren, Herausgeber und Verleger erst geweckt worden sind, haben nun in der neu geschaffenen Disziplin der Kunstgeschichte ihren eigenen festen Sitz. Daß die freiberuflich tätigen Autoren aber manchmal – zwangsweise – produktiver sind, als staatlich beauftragte und bezahlte Verwalter des Wissens, macht der lange Prozeß des Scheiterns des akademischen Wörterbuchs deutlich, die in über einhundert Jahre gerade sechs Bände, nach mehrmaligen Konzeptionswechsel, zustande brachten.

Der letzte Teil untersucht anhand von Girodets Gemälde *Une scène de déluge* die künstlerische Praxis als Schnittpunkt der Geschichte der Positionen und der Geschichte der Dispositionen. Zugleich findet sich mit Girodet ein bewußter Endpunkt des Künstlerwissens, wie es sich im 18. Jahrhundert entwickelt hat, da von und durch ihn alle Konventionen und Kommunikationstopoi außer Kraft gesetzt wird. Wurde von David eine elaborierte *naïveté* proklamiert, ein produktives Nichtwissen, das den wahren Künstler auszeichnet und ihn zum *peintre philosophe* macht, so setzt dem sein Schüler Girodet ein vollkommen neues Konzept entgegen, das nicht auf dem was der Darstellung, sondern dem wie der Herstellung seinen Schwerpunkt liegt. Bei ihm wird der menschliche Körper als expressives Medium von Leiden und Leidenschaft und zur Probe aufs Exempel von Wissen und Wissenschaft. Aber nicht allein das Bild, auch und gera-

de die darauf aufbauende Diskussion um die Kompetenz und das Wissen des Malers bzw. seines Gemäldes werden aufgezeigt, um es als ein Produkt der Aufhebung seiner eigenen Gesetzmäßigkeiten zu beschreiben. Doch ist es nur ein Zeichen des Übergangs, wie die Reaktionen Delacroixs sichtbar machen, für den Girodets Wissen als intellektueller Maler nur noch dubios erscheint.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Tom Holert mit dieser Arbeit nicht nur Neuland betritt, sondern auf glänzende Weise auch ein neues Forschungsgebiet aufzeichnet, das nicht nur für den Wissenssoziologen und – historiker von Interesse ist, sondern auch für den Literaturhistoriker anregend sein kann. Dabei kommt der Studie zugute, daß sie Detailgenauigkeit mit einem interessanten – und in Deutschland wenig beachteten – soziologischen Konzept verbindet. Hervorhebenswert ist auch die sehr gute Lesbarkeit der Untersuchung, die angenehmerweise auf eine Überfrachtung mit (überflüssigen) Fachtermini verzichtet.

Daher soll statt einer beckmesserischen Kritik die Konzeption aufgenommen und verschiedene Momente benannt werden, auf die aufbauend weitergegangen werden könnte. Gerade das Beispiel Girodets könnte sinnfällig machen, wie das bis 1800 geltende Prinzip der Relation von *Imitatio* und *Aemulatio* in der Nachahmungsästhetik und ihrer Theorien aufgebrochen, und durch eine neue Form der Intertextualität ersetzt wird.³ Ein Vergleich mit dem Ramdohr-Streit um den Tetschner Altar

³ Vgl. dazu den Artikel von Barbara Bauer: *Aemulatio*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen 1992, Bd. 1, S. 141-187. Siehe beson-

wäre dafür sicherlich ergiebig, da so das Kommunikationsproblem präziser gefaßt würde. Auch die damit einhergehende Aufwertung des Kunstenthousiasmus, der über die Admiratio hinausgeht und nach einer eigenen Semantik sucht könnte darauf aufbauend untersucht werden.⁴ Hinzu kommt die ab dem 18. Jahrhundert differenzierte Beschreibungskunst, die Ekphrasis, die sich in eine wissenschaftliche und eine narrative Kunstbeschreibung aufspaltet, die auf dem Hintergrund der Problematik um das Künstlerwissen genauer gefaßt werden kann.⁵ In Erweiterung zur Konzeption Holerts könnte die epistemologische Ausrichtung stärker nutzbar gemacht werden, die gerade für den Übergang von der episteme der Repräsentation zur episteme des Menschen von Bedeutung ist.⁶ Damit verbunden wäre die Frage nach der Kontinuität oder Diskontinuität der Systeme, die für

den behandelten Zeitraum zentral wäre.⁷ Auch könnte man das Foucaultsche Diskurssystem auf mehrfache Weise fruchtbar machen, da man so einerseits weitere Gattungen mit ihren jeweiligen Wissenshorizonten und hegemonialen Ansprüchen einbauen könnte, wie dies z. B. anhand der Landschaftsmalerei geschehen könnte und andererseits das Widerspiel von Klassizismus und Romantik als miteinander verbundene Definitionsmächte aufgezeigt werden könnte.

Abschließend kann nur noch einmal betont werden, daß es sich bei der Studie Tom Holerts um eine äußerst gelungene Arbeit handelt, deren Vorzug nicht zuletzt darin liegt, daß sie zum weiterdenken anregt und viele offene Fragen aufwirft, ohne die eigene Homogenität zu gefährden: Man kann ihr nur möglichst viele Leser wünschen.

ders die abschließenden Überlegungen zu einer Textwissenschaft auf der Basis der rhetorischen Terminologie, die aber auch für die Kunstwissenschaft fruchtbar gemacht werden könnte.

⁴ Vgl. dazu beispielhaft für dieses wenig beachtete Gebiet Oskar Bätschmann: *Belebung durch Bewunderung: Pygmalion als Modell der Kunstrezeption*. In: Mathias Mayer / Gerhard Neumann (Hg.): *Pygmalion*. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg im Breisgau 1997, S. 325-370

⁵ Vgl. dazu den Aufsatz von Helmut Pfotenhauer: *Winckelmann und Heinse*. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte. In: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München 1995, S. 313-341, der sich vorzugsweise mit der Möglichkeit der adäquaten Beschreibung von Bildern in Wörtern beschäftigt.

⁶ Dies wäre ein Kritikpunkt an Holerts Studie, der im Vorwort auf Foucault *Archäologie des Wissens* aufbaut, ohne dies im weiteren Verlauf aufzunehmen.

⁷ Vgl. dazu Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters*. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert. Dresden 1996