

**Stephanie Jacobs**

**Auf der Suche nach einer neuen Kunst**



Stephanie Jacobs

**Auf der Suche nach einer neuen Kunst**  
*Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert*

*Runge/Goethe – Grandville/Delord –  
Schwind/Mörrike – Manet/Mallarmé*



Umschlaggestaltung unter Verwendung von:  
„Le corbeau sur le buste“, Edouard Manet, 1875

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Jacobs, Stephanie:

Auf der Suche nach einer neuen Kunst : Konzepte der Moderne im 19. Jahrhundert ; Runge/Goethe - Grandville/Delord - Schwind/Mörike - Manet/Mallarmé / Stephanie Jacobs. - Weimar : Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 2000

Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1998

ISBN 3-89739-149-X

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2000

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

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

Layout: Steffen Wolfrum, Berlin

Druck: VDG, Weimar

## Vorbemerkung und Dank

Eine Arbeit kommt zum Schluß – und fühlt sich von allem Anfang an zahlreichen Menschen verpflichtet. Ein herzlicher Dank geht an meinen Doktorvater, Prof. Dr. Werner Busch, Freie Universität Berlin, der das Thema angenommen, die Arbeit durch zahlreiche Hinweise unterstützt und mit der ihm eigenen Unbestechlichkeit gefördert hat, nachdem die Betreuung in Bonn in schlechte Hände geraten war.

Auch den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen zahlreicher Bibliotheken und Archive gilt mein Dank für ihre Mühe und Kooperationsbereitschaft, insbesondere denjenigen der Bibliothèque Nationale, Paris, der Staatlichen Graphischen Sammlung in München, der Hamburger Kunsthalle, der Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel, der Herzog August-Bibliothek in Wolfenbüttel, des Mellon Center, New Haven, der Universitätsbibliothek Bonn und der Kunstbibliothek in Berlin.

Unterstützung hat meine Dissertation auch durch verschiedene Stipendien-, Geld- und Arbeitgeber erfahren: Dank an den Stiftungsfond der Universität Bonn, die Dr. Günther Findel-Stiftung, Wolfenbüttel und die Stiftung Internationale Buchillustration Inge und Ulrich von Kritter im Stifterverband für die deutsche Wissenschaft, Essen. Dem Haus der Geschichte, Bonn und Dr. Jürgen Reiche sei gedankt für die Freistellung zur Fertigstellung der Arbeit. Vor allem aber möchte ich meinen Eltern für ihre finanzielle Großzügigkeit danken, die mir lange Semester für das Studium des schönsten aller Fächer bescherte.

Mit fachlichem und seelischem Beistand, freundschaftlichen Provokationen und fehlerteuflischer Präzision hat PD Dr. Thomas Rütten die Entstehung der Arbeit begleitet und gefördert: Ein Dank an ihn liegt mir besonders am Herzen. Prof. Davide Stimilli sei Dank für die widerspenstigen Nachfragen, Dr. Gregor Wedekind für die Mühen der Korrektur und des Gesprächs.

Doch ohne die liebenswürdige Unnachgiebigkeit, seinen Gedanken ordnenden Geist – so manchen „Libellenfund“ eingeschlossen – und vor allem: ohne die Ablenkung zum Wichtigen im Leben durch meinen Liebsten, Stefan Paul, wäre die Arbeit nie zum Schluß gekommen. Ihm übergebe ich die Arbeit in Liebe.



# ***Inhalt***

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>9</b>
1.1	Künstlerische Standortbestimmungen im 19. Jahrhundert: An der Nahtstelle zwischen Literatur und bildender Kunst	9
1.2	Die Illustration	13
1.3	Vier Fallstudien	14
<b>2</b>	<b>Runge, „Göthes Propiläen“ und die Folgen:</b> Philipp Otto Runge, die Weimarer Preisaufgabe von 1801 und der „Ossian“	<b>17</b>
2.1	Einleitung	17
2.2	Voraussetzungen	20
2.3	Runges „Achill und Skamandros“: Die Preisaufgabe von 1801	25
2.3.1	Zum Vergleich: Joseph Hoffmann, „Achill auf Scyros“ und das Lob der Weimarer	42
2.4	„Achill und Skamandros“ und die Folgen für Runges Kunstbegriff	43
2.4.1	Empfindung versus Gegenstand: eine neue Zeichenlehre der Kunst	44
2.4.2	Gedanke versus Ausführung	49
2.4.3	Historische Verbindlichkeit versus historische Vorbilder: Widersprüche des Rungeschen Historismus	50
2.4.4	Vieldeutigkeit versus ‚Prosa‘: die neue Kunst als Rätsel und der Kunstbetrachter	56
2.5	Die Folgen : „Ossian“ - „ein nordischer Homer“ - und die „neue Landschafterey“	60
2.5.1	Einleitung	60
2.5.2	Beispiel 1: „Comhals Tod und Fingals Geburt“	63
2.5.3	Beispiel 2: „Charakterbilder“	66
2.6	Schluß	71
<b>3</b>	<b>Grandville und die Moderne:</b> „Un autre monde“ (1844), eine Satire über das Verhältnis von bildnerischem und literarischem Künstlertum	<b>76</b>
3.1	Einleitung: „ni philosophe ni artiste“ (Baudelaire): Fragmentarisierung und Moderne in Grandvilles „Un autre monde“	76
3.2	„Plume“ und „crayon“ in der Diskussion um die Hieroglyphe und die Ordnung der Künste	78

3.3	Zum Künstlerselbstverständnis: Das ‚faire l’auteur‘ des Zeichners	86
3.4	Macht des Zeichners, Ohnmacht des Literaten	91
3.5	Schluß	95
<b>4</b>	<b>Moritz von Schwind und Eduard Mörike:</b> Bilderzählung und Märchenbild. Zwei ‚Spätlinge‘, ihr Publikum und das Ende ihrer Kunst	<b>97</b>
4.1	Einleitung	97
4.2	Das Ende der Allegorie und die Grenzen der bildenden Kunst: Schwinds Kritik an Mörikes Gedicht „Erinna an Sappho“	101
4.3	Mörikes Epistelgedicht „An Moriz v. Schwind“ oder: „jene alte Grille [...], daß ich nicht Maler werden durfte“	108
4.4	Ein Programm zur spätromantischen Kunst: Schwinds Titelblatt zu dem Märchen „Von den sieben Raben und der treuen Schwester“	114
4.5	Exkurs: Die Zeichnungen von Schwind zu Mörikes „Historie von der schönen Lau“	128
4.6	Schwinds Melusinenzyklus und das Ende der Kunst: „Der letzte große Romantiker“	133
4.7	Schluß: „...in Gottesnamen ein Programm...“	143
<b>5</b>	<b>Edouard Manet und Stéphane Mallarmé:</b> Symbolistische Projekte	<b>145</b>
5.1	Einleitung	145
5.2	Bemerkungen zu Mallarmés Ästhetik	146
5.3	Mallarmé über Buchkunst und Illustration: ästhetische Prinzipien und Projekte	150
5.4	Die Künstlerfreundschaft zwischen Manet und Mallarmé: Briefwechsel und Projekte	155
5.5	„The Raven“, „Le corbeau“ und der Symbolismus	156
5.6	Schwarz wie der Rabe, weiß wie die Erinnerung. Manets „Corbeau“ oder: der Symbolist Manet	159
5.7	Prinzipien symbolistischer Typographie und Manets Illustrationen zu „Le fleuve“ von Charles Cros	171
5.8	Zur Rezeption von Illustrationsgraphik in der französischen Kunstkritik um 1900. Maurice Denis, André Mellerio	174
5.9	Manets Bilder zur Literatur	178
<b>6</b>	<b>Schluß</b>	<b>179</b>
<b>7</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>181</b>
<b>8</b>	<b>Abbildungen</b>	<b>212</b>



# 1 Einleitung

## 1.1 Künstlerische Standortbestimmungen im 19. Jahrhundert: An der Nahtstelle zwischen Literatur und bildender Kunst

Ob die Kunst des 19. Jahrhunderts für einen Kulturpessimismus instrumentalisiert wird, der Erneuerung nur noch unter dem Zeichen von Rückbesinnung auf eine „verlorene Mitte“<sup>1</sup> kennt, oder ob sie als historische Phase gedeutet wird, in der „der gesamte bisher normale Verlauf der Kunstgeschichte ein katastrophales Ende“<sup>2</sup> nimmt; ob die „Entzweiung“<sup>3</sup> des Jahrhunderts zwischen 1750 und 1850 als Zeichen einer zukunftsweisenden Emanzipation oder der Bruch mit der Überlieferung als Ende der Kunst verstanden wird: Das Bemerkenswerte an der Kunstgeschichte des vorvergangenen Jahrhunderts ist die *Universalität* der Frage nach Neuorientierung und Aufbruch in der Kunst. Davon zeugt die Bandbreite ideologischer Deutungen und Besetzungen des Jahrhunderts ebenso wie die zahlreichen geistesgeschichtlichen Ansätze, die die Moderne in Kunst und Kultur aus der Wende zum 19. Jahrhundert erklären.

Das Problem der Neuorientierung der künstlerischen Praxis, ihrer ideengeschichtlichen Grundlagen und Traditionsbildungen hat seine Autoren und Kommentatoren im 18. Jahrhundert gehabt - „das sentimentalische Bild“ und „das entzweite Jahrhundert“<sup>4</sup> legen beredtes Zeugnis von deren Vielstimmigkeit ab. Aber im 19. Jahrhundert wird es zur Wegmarke, an der fast jeder Künstler seinen Tribut zahlt. Die Ansätze zur Neuorientierung sind Legion: Sei es die Erschließung neuer Themen oder die Umdeutung ikonographisch tradierter Figurenkompositionen, sei es größere Bildkomplexität, die dem Betrachter die Mühen der Entschlüsselung abverlangt, sei es der Abschied vom Kanon der Bildgattungen und Stillehren, die formale Stilisierung oder ein ambitionierter Traditionalismus, sei es die radikale Verankerung der Bildfindung in der Subjektivität des Künstlers oder das nostalgisch-resignierte Selbstverständnis, ‚Spätling‘ einer bereits vergangenen Kunst zu sein. Unter einem uni-

---

1. Sedlmayr, 1983

2. Pinder, 1938, 163

3. Hofmann, 1995

4. Busch, 1993; Hofmann, 1995

versellen Neuerungsdruck bilden sich unzählige Strategien aus, die die künstlerische Praxis grundlegend verändern.

Diese künstlerischen Strategien haben eines gemeinsam: Sie bezeugen, daß die Kunst fürderhin an ihrer eigenen Geschichte - und damit an der Frage nach der eigenen Bildtradition und Traditionsbildung - nicht mehr vorbeikommt. An die Grenzen der ihr jahrhundertlang zugewiesenen Überlieferungen gestoßen, wird die Kunst sich selbst zum Thema. Sie „biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstande“, wie es der Neuhegelianer Friedrich Theodor Vischer in seiner harschen Kritik an Friedrich Overbecks „Der Triumph der Religion in den Künsten“ (1840) beschreibt.<sup>5</sup> Die Einsicht in die historische Relativität von Kunstformen bedeutet für den Künstler eine Besinnung auf das Selbstverständnis des eigenen künstlerischen Handelns. Ein ausgeprägtes kulturelles Problembewußtsein läßt die Kunst zum Problem des Künstlers werden. Ästhetische Theorie und Gestaltungsfragen werden unabdingbarer Bestandteil der Kunstproduktion.

„Probeforschungen“ in der schier unüberschaubaren Fülle der Kommentare und Selbstkommentare, mit denen Künstler im 19. Jahrhundert auf die neue Situation reagieren, zeigen, daß sich bildkünstlerische Positionsbestimmungen gerade an der Schnittstelle und in Abgrenzung zu anderen Künsten herauskristallisieren. Die folgenden Studien zeigen, daß sich an der Nahtstelle zwischen bildender Kunst und Literatur ein Potential an Reflexion über das Selbstverständnis künstlerischen Schaffens bildet, das bislang im Hinblick auf eine zentrale Frage der Kunst des Jahrhunderts keiner Prüfung unterzogen worden ist: Welche Strategien entwickeln Künstler unter dem Druck der Entlassung aus künstlerischen und gesellschaftlichen Verbindlichkeiten und der daraus resultierenden Funktionsverluste?

An den Schnittstellen zwischen den isolierten, weder im Rahmen der ‚Gesamtkunstwerke‘ Kirche und Hof selbstverständlich aufeinander bezogenen, noch durch eine allgemein verbindliche Gattungstheorie gebundenen Einzelkünsten Bildkunst und Dichtung entwickeln und präzisieren sich Standortbestimmungen. Die bildende Kunst definiert sich mit dem Ende der Ikonographie als einer selbstverständlichen Literarizität des Bildes und mit dem Bedeutungsverlust der mimetischen Funktion der Kunst neu. Da die Abgrenzung zwischen den Künsten nicht mehr in Gattungslehren kollektiv festgeschrieben wird, ist der einzelne Künstler gefordert, seinen Standpunkt gegenüber den anderen Gattungen zu bestimmen und eine werkimmanente Legiti-

---

5. Vischer (1841), zit. Kunsttheorie, 1986, 152

mation zu finden. Die zwischen Dichtern und bildenden Künstlern teils mit Vehemenz geführte Diskussion um die Frage nach dem Verhältnis und dem Primat von Wort und Bild erweist sich dabei ebenso als Katalysator einer Reflexion über die eigene Kunst wie die bildkünstlerische Auseinandersetzung mit - vor allem zeitgenössischer - Literatur.

Die Wechselbeziehung der Künste wird dabei in Hinblick auf einen gattungsübergreifenden Kunstbegriff geprüft. Das ‚Gesamtkunstwerk‘ mit seinen Auftraggebern Kirche und Hof - bis ins 18. Jahrhundert eine Rahmenbedingung für das künstlerische Schaffen - gerät Dichtern und Künstlern nun zur selbstgesetzten Aufgabe. Es wird, im Bewußtsein seiner eigenen Geschichte, neu - „sentimentalisch“ - entworfen und sucht eine neue Legitimation.

Die künstlerischen Lösungsansätze in dieser Problemlage werden von der Kunstgeschichtsschreibung teils emphatisch als Ansätze eines Autonomisierungsprozesses in der Kunst gedeutet, der in der abstrakten und für das Museum geschaffenen Kunst der klassischen Moderne seine Vollendung erfahre; teils werden sie als Absturz in einen unter dem Diktum der Originalität ad acta gelegten Historismus gedeutet. Diesen Deutungen liegt eine Teleologie zugrunde, die die künstlerischen und kunsttheoretischen Unternehmungen des 19. Jahrhunderts als Vorgeschichte einer vermeintlich autonomen Kunst des 20. Jahrhunderts konstruiert. Außer acht gelassen werden bei dieser Konstruktion oft nicht nur die neuen Abhängigkeiten, in die Kunst und Künstler geraten, sondern auch der enorme Rechtfertigungsdruck, unter den die ästhetische Produktion und Reflexion mit ihrer Entlassung aus einem Netz von künstlerischen und gesellschaftlichen Verbindlichkeiten seit dem späten 18. Jahrhundert geraten sind. Was auf kunsttheoretischer Seite zuvor in den Händen einiger professioneller Kunstschriftsteller lag, deren Schriften dogmatischen Charakter und den Status kollektiver Überzeugungen hatten, gerät im 19. Jahrhundert unter das künstlerische Fußvolk und Journalpublikum, wird aber auch als Versuch künstlerischer Gesamtentwürfe in den Schaffensprozeß des Künstlers selbst einbezogen. Die Diskussion über Kunst und Kunstwerke erfährt eine Demokratisierung und Vulgarisierung. Das Augenmerk verschiebt sich von den großen kunsttheoretischen Gesamtentwürfen zu den zahlreichen Puzzlesteinen einer durch das jeweilige Umfeld, Interesse, Anliegen oder die eigene künstlerische Praxis bestimmten und dem ‚Systemzwang‘ weitgehend enthobenen Diskussion. Der dogmatische Ton macht einem kämpferischen Platz. Die - oft anonyme, oft satirische - Künstlerstreitschrift hat als „ästhetische Prügeley“<sup>6</sup> Konjunktur.

Der Künstler ist freigestellt von selbstverständlich gewordenen gesellschaftlichen und künstlerischen Bezugspunkten - als deren wichtigste der Auftraggeber, das Gebot der Mimesis und die Nachahmung vorbildlicher Werke der Kunstgeschichte zu nennen sind - und hineingestellt in eine fragwürdig gewordene Öffentlichkeit. Er ist nicht nur für sein Werk, sondern auch für die Rechtfertigung seines künstlerischen Handelns und für die deutende Einbindung des einzelnen Werkes in einen größeren Zusammenhang verantwortlich. Er muß sich einer nicht mehr klar definierten Öffentlichkeit gegenüber rechtfertigen, muß fortwährend Stellung beziehen.

Die Reflexion über Kunst wird einerseits als Teil des Schaffensprozesses nobilitiert - die Positionsbestimmung des Künstlers ist Bestandteil seines Werkes, das nicht mehr allgemein verbindliche Weltdeutung, sondern die Sicht eines einzelnen ist. Auf der anderen Seite gerät das Schreiben über eine rätselhaft werdende Kunst durch eine immer größere, kommentierende Öffentlichkeit auf das Niveau schwadronierender Liebhaberei: Demokratisierung als Öffnung des Kunstgeschäfts und Verlust an reflexiver Tiefenschärfe. Das kunstschriftstellerische Gestrauchel, das in den zahlreichen neu gegründeten Kunstblättern und Almanachen Platz greift, scheint dem Diktum von der Autonomisierung der Kunst nicht selten Hohn zu sprechen, ist aber zugleich Bestandteil derselben, die ohne bürgerlich-öffentliche Beteiligung nicht denkbar ist.

Die Positionsbestimmungen bildender Künstler - in Briefen, Aufsätzen, Rezensionen, in Kommentaren zu eigenen Werken und Widmungsgedichten - übernehmen das, was zuvor ein mehr oder minder stabiles Netz von künstlerischen und gesellschaftlichen Verbindlichkeiten geleistet hat. Die Schere zwischen Künstler und Öffentlichkeit wird größer. Die individuelle Sicht des Künstlers auf die Kunst gibt einen Schlüssel zum einzelnen Kunstwerk an die Hand. Die Kommentare decken eine künstlerische Notsituation und historische Umbruchphase auf, die oft in den Kunstwerken selbst kaum oder nur in Andeutungen nachzuweisen ist. Daher sind sie nicht als vom Künstler skizzierte Deutungsvarianten, sondern oft als konstitutives Merkmal der Werke selbst zu verstehen und zu hinterfragen. In ihnen legt der Künstler einerseits die Defizite seiner Kunst nieder, andererseits verweist er auf deren Leistungen und Ziele.

---

6. So der Titel einer Streitschrift von 1803 mit dem vollen Wortlaut: „Die ästhetische Prügeley oder der Freimüthige im Faustkampf mit den Eleganten. Zweyaktige Posse in gewogenen Versen“, von Angelus Cerberus; vgl. Schmitz, 1992, 181-201, 456-484

## 1.2 Die Illustration

Neben kunsttheoretischen und autobiographischen Texten und Briefen sind in den folgenden Einzeluntersuchungen vor allem Bilder zu Werken der Literatur zur Prüfung herangezogen worden, da an ihnen sowohl die Idee eines gattungsübergreifenden Kunstwerkes als auch die Zusammenarbeit zwischen Dichtern und bildenden Künstlern nachzuzeichnen sind. In der Frage nach dem Verhältnis von Wort und Bild als zweier künstlerischer Ausdrucksmedien taucht auch die Frage nach dem jeweiligen Selbstverständnis künstlerischen Schaffens auf. Gemeinsame Buch- und Illustrationsprojekte erweisen sich als dichte Verknüpfung theoretischer Positionsbestimmung und gemeinsamer künstlerischer Praxis - wobei sich die nicht realisierten Projekte als besonders ergiebig erweisen. Ihr Scheitern ist nicht selten Hinweis auf eine utopische Neuorientierung der Kunst und eine Erweiterung des Kunstbegriffs, der die Kunstpraxis nicht gewachsen ist.

Literaturillustrationen und Graphiken zu literarischen Themen sind aus dieser Perspektive alles andere als das, was ein großer Teil ihrer wissenschaftlichen Erschließung nahelegt: ausgesprochen langweilig. Nur formal betrachtet ist die Illustration Beiwerk zur Literatur; nur oberflächlich betrachtet ist sie der Kaffeesatz ernsthafter künstlerischer Praxis. Unter dem Brennglas der skizzierten Fragestellung spitzen sich in ihr die Konflikte zwischen den Bild-, Denk- und Dichtungstraditionen und die Utopie einer neuen Kunst zu. Jenseits monumentaler Bildmanifeste und lautstarker Programme spiegelt die ‚beiläufige‘ Gattung Literaturillustration Probleme der Kunst des 19. Jahrhunderts in einer Unmittelbarkeit, bisweilen Kleinteiligkeit und Detailliertheit, die es als Quelle zur Erforschung künstlerischen Selbstverständnisses zu erschließen gilt. Daher versteht sich die vorliegende Untersuchung auch als ein neuer Blick auf die Gattung Literaturillustration.

In dem Versuch der folgenden Einzelanalysen, das Verhältnis zwischen Dichtern und bildenden Künstlern und die Auseinandersetzung von Künstlern mit literarischen Werken für die Frage nach der Neuorientierung der Kunst im 19. Jahrhundert fruchtbar zu machen, erweist sich die Literaturillustration als ein Forum künstlerischer Selbstvergewisserung. Dabei steht die Einzelinterpretation als exemplarische Untersuchung stets im Vordergrund.

### 1.3 Vier Fallstudien

Die Arbeit beschäftigt sich beispielhaft mit vier Künstlern und deren gemeinsamen Projekten mit Dichtern, die - zeitlich über das 19. Jahrhundert verstreut - unterschiedliche Wege einer Neuorientierung aufzeigen. Gemeinsam ist ihnen, daß die eigene bildkünstlerische Position jeweils in der Abgrenzung zum Medium Text bestimmt wird. Die vier Fallstudien sind das Gerüst für eine Typologie. Eine Geschichte der künstlerischen Positionsbestimmungen und Selbstvergewisserungen an der Nahtstelle zwischen Literatur und bildender Kunst im 19. Jahrhundert steht noch aus.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit Philipp Otto Runge und dessen Auseinandersetzung mit der Weimarer Preisaufgabe von 1801. In der Literatur zu Runge ist auf den Umbruch, den die Beteiligung an der Aufgabe zur Illustrierung einer Szene aus der Ilias für den jungen Künstler bedeutet, bereits hingewiesen worden. Jedoch ist dieser Umbruch bislang ausschließlich auf der Folie schriftlicher Quellen - Runges „Hinterlassenen Schriften“ - rekonstruiert worden, nicht aber entlang der überaus mühsamen, von tiefen Zweifeln an seinem künstlerischen Tun begleiteten *zeichnerischen* Annäherung des Künstlers an die Aufgabe. Die Stationen der Bildfindung folgen einer Logik des Umbruchs, die zu einer Neuorientierung der Kunst in Runges künstlerischem Schaffen, aber auch der Kunst seiner Zeit beitragen. Ein Nebenprodukt dieser Untersuchung der zahlreichen zeichnerischen Entwürfe zur Ilias ist eine neue Entstehungschronologie. Befreit von den Systemzwängen des Weimarer Klassizismus nimmt Runge drei Jahre später ein Illustrationsprojekt in Angriff, in dem er - wengleich an seinen utopischen Zielsetzungen letztlich scheiternd - die Grundlage für eine neue Kunst skizziert: die Neudeutung des Ossian-Mythos mit den Mitteln seiner Kunst. Ihr Ergebnis sind nicht mehr Illustrationen zu einzelnen literarischen Szenen, sondern eine bildliche Symbolisierung komplexer mythologischer Zusammenhänge.

Das zweite Kapitel widmet sich dem französischen Graphiker Jean Ignace Isidore Gérard, gen. Grandville und dessen opulentem Buch „Un autre monde“ von 1844. Konzipiert als Befreiungsschlag der Bildkunst gegen das Primat der Dichtung ist Grandville ein großes, betextes Bilderbuch gelungen, dessen satirisch-lapidarer Ton über den kunsttheoretischen Gehalt des Werkes hinwegtäuscht. In Vor- und Nachwort streiten sich Schreibfeder und Zeichenstift - in metonymischer Verwendung für Dichter und bildenden Künstler - über die Hierarchie von Literatur und Bildkunst. Das bereits in antiken Gattungslehren festgeschriebene Primat des Wortes vor dem Bild wird in aufwendiger

Bildrhetorik und mit spitzfindigen Argumenten überwunden. Grandville - der Karikatur ebenso verpflichtet wie dem phantastischen Reiseroman - nutzt die ironisierende Distanznahme durch die karikierende Zeichnung, um sein Künstlerselbstverständnis neu zu definieren.

Im Zentrum des folgenden Kapitels steht mit Moritz von Schwind eine in der Bearbeitung literarischer Stoffe völlig entgegengesetzte Kunstpraxis. Schwinds Programm einer neuen Kunst ist ohne Bezugnahme auf die literarische Überlieferung nicht denkbar, doch auch hier spielt der Paragone als Frage nach der künstlerischen Bewertung von Bildkunst und Literatur eine maßgebliche Rolle. In der Auseinandersetzung mit Eduard Mörike und dessen biedermeierlichem Kunstverständnis entwickelt Schwind auf der Grundlage von Märchenstoffen eine ‚private‘ Kunst, deren gleichzeitig komplexe und romantisch historisierende Bildsprache auf eine andere Definition von Kunst zielt: Kunst als Natursprache für den privaten, häuslich familiären Gebrauch. Die ‚häusliche‘ Rezeption von Kunst stellt sich dabei als Spätfolge eines Rückzuges der bildenden Kunst aus einer allgemein verbindlichen Ikonographie dar. Dieser Verlust, der im 18. Jahrhundert die Kunst sich selbst zum Problem werden läßt, ist für die bildende Kunst des Biedermeier ebenso konstitutiv wie für die Gelegenheitsdichtung im Alterswerk Mörikes. Die Kunst hat keinen Ort mehr im Kanon öffentlich-gesellschaftlicher Erfordernisse. Sie produziert ‚private‘ Bilder.

Von einer dem Schwindschen Konzept konträren, aber auch an der Nahtstelle zur Dichtung entstandenen künstlerischen Positionsbestimmung handelt das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit. Ihr Zielpunkt ist nicht mehr die jahrhundertalte Auseinandersetzung um die Hierarchie der Künste, sondern die Frage nach den ‚materiellen‘ Qualitäten einer jeden Kunst. Die programmatischen Fragen nach den inhaltlich darstellerischen Möglichkeiten von Bild und Wort treten zugunsten der Selbstdarstellung der Gestaltungsmittel in den Hintergrund. In freundschaftlichem Austausch mit den französischen Symbolisten, allen voran Stéphane Mallarmé mit seiner elitären Ästhetik, zeichnet Edouard Manet Bilder zur Literatur, die in der Abstraktion ihrer Bildsprache überraschen. Aus der Beschäftigung mit Literatur und deren Strukturen entsteht ein neues Bewußtsein von der je eigenen Materialität und Selbstbezüglichkeit der künstlerischen Mittel: Klang und Farbe, Satz und Fläche, Sprachduktus und Hell-Dunkel etc.. Die bildkünstlerische Bearbeitung literarischer Stoffe zielt auf eine eigene, nicht mehr mimetische Kunstwirklichkeit. Die bildende Kunst bildet nicht nach und ab, sondern eine eigene Welt. Sie reflektiert in ihren Bildern die Möglichkeiten einer abstrakten Bil-

dordnung, macht Kunst. Prinzipien der Dichtung werden in Bildstrategien umgesetzt. Manet erfindet Bilder, die - als Illustrationen! - in ihrem Angriff auf den Gegenstandsbezug von Kunst zu den rigorosesten und progressivsten Versuchen seiner Zeit zu rechnen sind, eine neue Kunst zu begründen.

Wenngleich die skizzierten Ansätze in ihrer theoretischen Schärfe und den künstlerischen Ansprüchen sehr verschieden zu bewerten sind, vertreten sie geradezu exemplarisch die Bandbreite von Neudeutungen in der Kunst des 19. Jahrhunderts. Gemeinsam ist allen Ansätzen das Selbstverständnis einer künstlerischen Neuorientierung.