

Zweitveröffentlichung



De Rentiis, Dina

Blickgeschichten : Literarische Inszenierungen der Relation zwischen Künstler und Betrachter in der italienischen Renaissance und dem französischen 19. Jahrhundert

Datum der Zweitveröffentlichung: 30.03.2023

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-588850

Erstveröffentlichung

De Rentiis, Dina: Blickgeschichten : Literarische Inszenierungen der Relation zwischen Künstler und Betrachter in der italienischen Renaissance und dem französischen 19. Jahrhundert. In: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte : RZLG = Cahiers d'histoire des littératures romanes : CHLR. 28 (2004), 3/4, S. 315-329.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis des/der Rechteinhaber(s) einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

**Blickgeschichten. Literarische Inszenierungen der Relation
zwischen Künstler und Betrachter in der italienischen Renaissance
und dem französischen 19. Jahrhundert¹**

Die Geschichte der literarischen Künstlerdarstellung scheint aus einer Aneinanderreihung von *loci communes* zu bestehen, deren Bedeutung und Funktion sich über lange Zeiten hinweg kaum verändert. Da ist zum Beispiel der Hirtenjunge, der sich, während er die Schafe hütet, selbst das Zeichnen beibringt und später ein großer Maler wird – ein Motiv aus Vasaris *Vita di Giotto*, das von den nachfolgenden Literaten und Malern immer wieder aufgegriffen wird. Ebenso bekannt und verbreitet ist das auf die antiken Pygmalion- und Prometheus-Mythen zurückgehende, in der Moderne von Vasari zum Paradigma der Künstlerdarstellung erhobene Motiv des „divino artista“, der Kreaturen zu erschaffen vermag, die lebendig werden – zum eigenen Glück oder Unglück. Und wer hat noch keine der vielen romantischen Geschichten vom unheimlichen, „teuflischen“ Portrait gelesen, das seinen Schöpfer in den Wahnsinn und in den Tod getrieben haben soll? Die Motive des „Meisters als Hirtenknabe“ und des „divino artista“ gelten als Topoi, die über sehr lange Zeiträume hinweg typische Vorstellungen vom Künstler und von der Kunst transportieren.² Das „teuflische Portrait“ ist ein wiederkehrendes Motiv der „schwarzen“ bzw. „fantastischen“ Romantik.

Dieser Einordnung entsprechend werden alle drei Motive herkömmlich aus einer filiations- und variationsgeschichtlichen Perspektive betrachtet, die das Ziel verfolgt, ihre Wurzeln bzw. Quellen zu rekonstruieren und Belege zu sammeln. Was jedoch fehlt, und worum es hier gehen soll, ist eine genaue Betrachtung einzelner Texte, die unbeschadet der unbestreitbaren Gemeinsamkeiten die Unterschiede mit Blick auf die jeweils spezifische Gestaltung, Einbettung und Funktion dieser Motive herausarbeitet. Dabei soll gezeigt werden, dass diese genaue Betrachtung lohnt, weil sie Einblicke in die Vorstellungen vom Künstler und von der Kunst gewährt, die für einzelne Epochen spezifisch sind.

Zu diesem Zweck wurden vier Beispiele ausgewählt, die für die jeweiligen Zeiträume ihrer Entstehung und zugleich für die zwei Grundtypen der literari-

¹ Druckfassung der Antrittsvorlesung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Februar 2003.

² Vgl. etwa O. Kris/E. Kurz (1934) oder A. Rieger (2000).

schen Künstlerdarstellung repräsentativ sind: Betrachtet werden zunächst zwei biographisch-werkkritische Künstlerdarstellungen von Giorgio Vasari – die Lebensläufe Giotto und Michelangelo –, sodann zwei weniger beachteten fiktionalen Künstlerdarstellungen aus der französischen Romantik – die Erzählungen *Le Berger* von Théophile Gautier und *Le portrait du diable* von Gérard de Nerval.³

Die Analyse wird verdeutlichen, dass diese Texte über die Verwendung wiederkehrender Topoi hinaus – und in engem Zusammenhang mit diesen Topoi – eine bis heute zu wenig beachtete thematische Gemeinsamkeit aufweisen: Sie enthalten narrative Inszenierungen der Beziehung zwischen Künstler und Betrachter, die dazu dienen, die besondere Qualität des bildenden Künstlers – des „divino artista“ – und die Besonderheiten seiner Fähigkeiten, seiner Tätigkeit und seines Werks herauszustellen um sie zu zelebrieren (Vasari, Gautier) oder zu problematisieren (Nerval). In allen hier zu betrachtenden Texten dient die Inszenierung der Beziehung zwischen Künstler und Betrachter dazu, verschiedene und jeweils zeitspezifische Antworten auf eine zentrale Frage der Kunstproduktion und Kunstrezeption entwerfen, die nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Literatur – und allgemein die Ästhetik – betrifft: Die Frage nach dem Wert des Künstlers und seiner Kunstwerke, nach den Instanzen, die diesen Wert bestimmen, und nach dem Maß, an dem er bzw. sein Werk gemessen wird und werden soll oder muss.⁴

Vasaris *Vita di Giotto*: die Zeichentechnik als Wert und Maßstab bildungskünstlerischer Perfektion

Gleich im ersten, sehr dichten Einleitungssatz der ihm gewidmeten Vasarischen *Vita* wird Giotto als der Künstler präsentiert, der es wieder möglich gemacht habe, die *imitatio auctorum* und die *imitatio naturae* als harmonisch einander ergänzende Tätigkeiten zu betreiben. Giotto gegenüber müsse man sich – so fordert Vasari – in gleichem Maß verpflichtet fühlen wie gegenüber dem „Werk Gottes“, der Natur:

³ Zitiert wird aus den Ausgaben Giorgio Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Edizioni Giuntina e Torrentiniana. Hg. vom Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa. URL im April 2004: <http://www.cribecu.sns.it>; Pierre-Jules Théophile Gautier: „*Le Berger*“. Id.: *La peau de tigre*, 2 Bde., Bruxelles: Alphonse Lebègue, 1852, Bd. 1, 90–118; Gérard de Nerval: „*Le Portrait du diable*“. *Nouvelles et fantaisies*. Hg. v. Jules Marsan. Paris: Champion, 1928, 165–177 und 298.

⁴ Dass sich die in diesem Beitrag entwickelte Betrachtungsperspektive und Grundthese auch auf viele anderen wichtigen literarischen Künstlerdarstellungen wie – um nur auf französische Beispiele zu verweisen – Honoré de Balzacs *La Maison du Chat-qui-pelote*, Emile Zolas *L'Œuvre*, Marcel Prousts *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, Louis Aragons *La Semaine sainte* und Henri Matisse: *roman* und Marguerite Yourcenars *Comment Wang-Fô fut sauvé* sowie *La tristesse de Cornélius Berg*, dies kann nicht im Rahmen dieses Beitrags gezeigt werden.

Quell'obbligo stesso che hanno gl'artefici pittori alla natura – la qual serve continuamente per esempio a coloro che cavando il buono dalle parti di lei migliori e più belle, di contrafarla et imitarla s'ingegnano sempre – avere, per mio credere, si deve a Giotto pittore fiorentino, perciò che essendo stati sotterrati tanti anni dalle rovine delle guerre i modi delle buone pitture et i dintorni di quelle, egli solo [...] per dono di Dio quella che era per mala via risuscitò et a tale forma ridusse che si potette chiamar buona (II,95).

Diesen besonderen Stellenwert hat Giotto laut Vasari deshalb, weil er „per dono di Dio“ über eine besondere Zeichentechnik verfügt, die er durch Nachahmung der Schöpfung – und im besonderen der berühmten Schafe – entwickelt und mit Hilfe seines Lehrers Cimabue vervollkommen habe. Auf diese Weise habe Giotto die Zeichenkunst „wiederbelebt“: „E veramente fu miracolo grandissimo [...] che il disegno [...] mediante lui [scil. Giotto, D.R.] ritornasse tutto in vita“ (II,95).

Die „Wiederbelebung der Zeichenkunst“ durch Giotto begründet nicht nur die volle Wiederherstellung der – laut Vasari nach der klassischen Antike lange „unter Kriegstrümmern begrabenen“ – *imitatio naturae* als primäre Aufgabe und höchstes Ziel künstlerischen Schaffens, sondern sie bewirkt vor allem auch, dass die *Zeichentechnik* – als Voraussetzung für eine vollkommene Nachahmung der Natur – zum Wert und Maßstab im Bereich der bildenden Kunst erhoben werden kann.

Exemplarisch wird dies in der sehr berühmten Anekdote des „O di Giotto“ dargestellt. Darin wird erzählt, dass Papst Benedikt IX. die Kunstwerke des Meisters aus Bondone rühmen gehört und überlegt habe, bei ihm einige Malereien für San Pietro in Auftrag zu geben. Also habe er einen „cortigiano“ in die Toscana geschickt, um eine Arbeitsprobe zu erbitten. In Florenz angekommen, habe der Höfling von anderen Künstlern gehört, „eccellenti nella pittura e nel musaico“, und sich zunächst von diesen Probezeichnungen geben lassen. Dann erst sei er zu Giotto gegangen und habe auch von ihm eine Probe seiner Kunst für den Papst erbeten. Der – so Vasari weiter – nahm ein weißes Blatt, tauchte einen Pinsel in rote Farbe, zeichnete mit aufgestütztem Ellenbogen freihändig einen perfekten Kreis und erklärte dem staunenden Höfling: Schickt dies dem Papst mit den anderen Zeichnungen, und Ihr werdet sehen, dass es Anerkennung findet. Und in der Tat: der Papst und alle Kenner hätten sofort gesehen, dass Giotto alle Maler seiner Zeit übertraf.

Diese Episode macht *per exemplum* deutlich, dass mit und seit Giotto die künstlerisch-technische Perfektion, die zentrale Voraussetzung für eine gelungene *imitatio naturae*, zum Wert und Maßstab für die Beurteilung künstlerischer Werke werden kann und darf – und soll und muss. Damit wird die *imitatio naturae* – und das heißt: nicht nur die Malerei, sondern die Mimesis allgemein – endgültig zu einem Bereich menschlichen Schaffens, das auf einem eigenen, immanenten Bewertungsfundament gründet und von einem eigenen, ebenso immanenten und nicht im ethisch-religiösen Bereich angesiedelten Werteparadigma regiert wird.

Damit ist zum einen die analytische Trennung der Ästhetik bzw. der Poetik einerseits und der (religiösen) Ethik andererseits besiegelt; zum anderen ist das Fundament dafür gelegt, dass die göttliche Schöpferinstanz im „divino artista“ und die Schöpfung im Kunstwerk dialektisch aufgehoben wird – eine Aufhebung, die Vasari im Lebenslauf des Michelangelo Buonarroti exemplarisch inszeniert.

Vasaris *Vita di Michelagnolo*: die Aufhebung des Weltenschöpfers im „divino artista“

Ähnlich wie in Giotto's *Vita* wird auch in Michelangelos Lebenslauf gleich zu Beginn das Wesentliche gesagt: Ist Giotto der Maler „per dono di Dio“, der seine Laufbahn als künstlerisch tätiger „buon pastore“ beginnt, so wird Michelangelo von Gott in die Welt gesandt, um die Künstler von ihren Fehlern zu erlösen:

Mentre gl'industriosi et egregii spiriti col lume del famosissimo Giotto e de' seguaci suoi [...] universalmente, ancora che indarno, si affaticavano, il benignissimo Rettore del Cielo volse clemente gli occhi alla terra, e veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun frutto e la opinione prosuntuosa degli uomini, assai piú lontana dal vero che le tenebre dalla luce, per cavarci di tanti errori si dispose mandare in terra uno spirito che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile [...] (VI, 3).

So wie in der *Vita di Giotto* verwendet Vasari auch hier analogische Verweise auf die christliche Vorstellungswelt, um Michelangelo als einen von Gott gesandten Erlöser der Künstler in Szene zu setzen, dessen Geburt sich „sotto fatale e felice stella“ ereignet habe und der „Michele agnolo“ getauft worden sei, weil sein Vater durch eine Eingebung sogleich gewusst habe, dass sein Sohn eine „cosa celeste e divina oltre l'uso mortale“ sei (5).

Diese Inszenierung Michelangelos als des Erlösers der Künstler etabliert allerdings keine einfache Analogie, sondern eine formale Gleichwertigkeit zwischen dem Künstler und Christus, deren Grundlage die analytische Trennung des ästhetischen und des ethisch-religiösen Bereichs ist. Michelangelo ist bei Vasari kein *alter Christus*, der – wie zum Beispiel Franz von Assisi⁵ – die religiös-ethischen Qualitäten, die der Erlöser als Wert und Maßstab auf Erden verkörpert hat, in vollkommen ähnlicher Weise aufweist, sondern er ist ein Künstler, der im ästhetischen Bereich eigene, spezifische Qualitäten besitzt und zu den Künstlern steht wie Christus (im religiös-ethischen Bereich) zu den Christen. Ist Giotto bei Vasari der Künstler, der die Erhebung der Zeichentechnik Technik zum Wert und Maßstab bildkünstlerischen Schaffens verkörpert, so ist Michelangelo der „divino artista“, der die künstlerische Perfektion in sich trägt, der Wert und Maß *ist*. Damit zusammenhängend wird er als Künstler präsentiert, bei dem die *imitatio naturae* nicht in harmonischer Er-

⁵ Vgl. D. De Rentiis (1996), mit Verweis auf die einschlägige Literatur.

gänzungsrelation zur *imitatio auctorum* steht, sondern sie nunmehr übertrifft, neue Wertmaßstäbe und Autorenhierarchien begründet.

Dieser Umwertungsprozess spiegelt sich besonders deutlich in der Anekdote vom lachenden Faun: Der junge Michelangelo bildet eine antike Skulptur, die den Kopf eines lachenden alten Fauns darstellt, perfekt nach, erlaubt sich dabei aber, den Mund auszuhöhlen und die Zunge sowie die Zähne sichtbar zu machen. Lorenzo de' Medici bewundert die perfekte Nachbildung sehr, fragt aber scherzend, ob Michelangelo etwa nicht wisse, dass alte Leute niemals alle Zähne hätten. Spontan entfernt der junge Künstler einen Zahn des Fauns und höhlt sogar an der entsprechenden Stelle das Zahnfleisch mit dem Bohrer aus.

Diese Anekdote zeigt einerseits die Naivität des noch jungen Michelangelo, der das Maß für eine perfekte Einhaltung der Angemessenheit bei der *imitatio naturae* noch nicht in vollkommener Weise besitzt und verkörpert. Sie zeigt aber andererseits auch, dass Michelangelo sofort bereit ist, das Ergebnis seiner (perfekten und das Vorbild überbietenden) *imitatio auctorum* mutwillig zu beschädigen bzw. mit einem Schönheitsfehler zu versehen, wenn er meint, dass es dadurch dem Prinzip der *imitatio naturae* besser entspricht.

Verkörpert Giotto eine Kunst, die auf der harmonischen Ergänzungsrelation von *imitatio naturae* und *imitatio auctorum* gründet, so repräsentiert Michelangelo eine Kunst, die auf der nunmehr *dialektischen* Relation von *imitatio auctorum* und *imitatio naturae* basiert. Damit eng zusammenhängend wird Michelangelo bei Vasari als „divino artista“ dargestellt, der eine neue und wiederum dialektische Relation zwischen göttlichem und künstlerischem Schöpfer begründet und repräsentiert. Diese Besonderheit zeigt sich exemplarisch in der Beschreibung seines ersten großen Kunstwerks, der *Pietà*, und in der Anekdote von der Erschaffung des *David*.

Die *Pietà* wird von Vasari mit Formulierungen gelobt, die deutlich machen, dass die „divinità“ des abgebildeten Gegenstands in der ästhetischen Gestaltung des Kunstwerks aufgehoben ist:

Fra le cose belle che vi sono, oltre i panni divini suoi, si scorge il morto Cristo: e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricercato di muscoli, vene, nerbi sopra l'ossatura di quel corpo, né ancora un morto più simile al morto di quello (17).

Die Schönheit des von Michelangelo gestalteten Christus gleicht laut Vasari der Schönheit der perfektsten Schöpfungen Gottes und ist darum ein künstlerisches Wunder, eine ästhetische Auferweckung: „[...] certo è un miracolo che un sasso, da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura affatica suol formar nella carne“ (20).

Noch deutlicher wird die besondere Qualität von Michelangelos Kunst mit der Anekdote von der Erschaffung des *David* veranschaulicht.

In der „Opera di Santa Maria del Fiore“ habe ein großer Marmorblock gelegen, mit dem kein Künstler mehr etwas anzufangen wusste, seit ein „maestro Simone da Fiesole“, recht ungeschickt, versucht habe, eine Kolossalfigur daraus zu schaffen. Michelangelo bekommt den Block, der vermeintlich nicht

mehr für eine Figur aus einem Stück taugt, also umsonst, erschafft daraus den *David*, „e certo“, kommentiert Vasari, „fu miracolo quello di Michelagnolo, far risuscitare uno che era morto“ (20).

Ist Giotto bei Vasari der Künstler, der die Maltechnik „auferweckt“ („risuscitare“), so haben wir hier bei Michelangelo die Erschaffung einer Kunst-
kreatur („gigante di marmo“), bei der einem nutzlosen Marmorblock „Leben“ eingehaucht wird. Dieser Schöpfungsakt wird zudem als „Auferweckung eines Toten“ bezeichnet. Das heißt: Michelangelos Kunst wird als perfekter Nachvollzug sowohl der Erschaffung des Menschen als auch des Wiederaufweckungswunders *im Bereich der Kunst und in künstlerischer Form* präsentiert. Zum anderen wird sie als Erlösung des Marmorblocks von den Fehlern eines früheren menschlichen Schöpfers dargestellt.

Gerade bei der Würdigung dieser Passage muss man auf die Nuancen sehr achten: denn hier geht es nicht darum, den „homo creator“ Michelangelo als „gottgleichen Menschenschöpfer“ vorzustellen und eine simple Analogie zwischen Gott und Künstler zu konstruieren, sondern darum, eine formale Gleichwertigkeit zwischen zwei eindeutig verschiedenen Schöpferinstanzen zu etablieren, die in zwei nunmehr voneinander analytisch abzugrenzenden Bereichen tätig sind: Michelangelo steht zur Welt der Kunst und zu den Kreaturen der Kunst so wie Gott zur Welt und zu den weltlichen Kreaturen.

Die Voraussetzung für diese Trennung des Ästhetischen vom Religiös-Ethischen ist die Konstituierung der bildkünstlerischen Technik als Wert an sich, die in Giottos Lebenslauf narrativ inszeniert wurde. Die Konsequenz dieser Konstruktion ist einerseits, dass Gottes Schöpfung durch Michelangelos Kunst perfekt nachvollzogen und um „Kunstkreaturen“ bereichert wird, die vorher nicht da waren; andererseits wird das theologische Prinzip der absoluten Unvergleichlichkeit Gottes durch Michelangelo und seine Kunst negiert.

Es zeigt sich also, dass Vasari Giotto und Michelangelo als Anfangs- und Höhepunkt einer Entwicklung der Künste präsentiert, deren Ergebnis die dialektische Aufhebung der göttlichen Schöpferinstanz im Künstler als produktive Synthese von Bewahren und Negieren ist.

Im Zentrum der Lebensläufe Giottos und Michelangelos steht die Frage nach dem Wert des Künstlers, des *homo creator*, und nach dem Maß, an dem er und seine Kunst zu messen sind. Berühmte Künstleranekdoten wie Giottos „O“, die Erschaffung des *David* oder die Täuschung des Gonfaloniere Pier Soderini dienen vor allem dazu, diese Frage exemplarisch-anschaulich zu beantworten.

Ein Blick auf die Wiederaufnahme der Motive des „Meisters als Hirtenkneben“, des „göttlichen Künstlers“ und des lebendig werdenden Kunstwerks in der französischen Romantik zeigt, dass die Frage nach dem Wert des Künstlers und nach den darüber entscheidenden Bewertungsinstanzen nicht nur bei Vasari, sondern auch in Künstlerdarstellungen der späten Moderne im Mittelpunkt steht – wie nun am Beispiel der Erzählungen *Le Berger* von Théophile Gautier und *Le portrait du diable* von Gérard de Nerval gezeigt werden soll.

Gautiers *Le Berger*: die symbolische Heirat des Künstlers und des Betrachters

Le Berger gilt zu Recht als Wiederaufnahme des Motivs vom „Meister als Hirtenknabe“,⁶ den Vasari auf Giotto anwendet. Eine Beschreibung und Untersuchung der Besonderheiten dieser Wiederaufnahme fehlt allerdings bis heute. Angedeutet wird sie von Angelica Rieger, die Gautiers Erzählung als Umsetzung des „[Wunschtraums] vom in der Kunst und im Leben gleichermaßen erfolgreichen Künstler“ (69) charakterisiert. Diese Charakterisierung lässt sich etwa vor dem Hintergrund der Musset-Studie⁷ Hans Bodo Guthmüllers und speziell seiner Ausführungen über die Kriterien und die Grundformen der Beurteilung von Künstlern und Kunstwerken in der Romantik dahingehend präzisieren, dass *Le Berger* eine erfolgreiche Umsetzung des romantischen Ideals der Einheit von Kunst und Leben präsentiert – wird doch in Gautiers Erzählung dargestellt, wie der Schäfer Petit-Pierre ein großer Künstler wird und es obendrein schafft, die geliebte Frau, die ihn als Jugendlichen zur Kunst führte, zu heiraten.

Interessant ist dabei die Frage, in welcher Weise und durch welche Mittel in *Le Berger* das Ideal einer harmonischen und alle Beteiligten glücklichmachenden Einheit von Kunst und Leben erreicht wird, interessant auch deshalb, weil Gautier die Erzählung mit einem kleinen Vorwort beginnt, in dem er den Lesern halb ironisch, halb ernst verspricht, jede Schäferidylle zu meiden und eine „schmucklos-einfache Kurzgeschichte“⁸ zu erzählen – das heißt auch: keine weltfremde Utopie darzubieten, sondern den durchaus realisierbaren Entwurf einer erfolgreichen Künstlerwerdung.

Die Erzählung beginnt mit einem Portrait des Petit-Pierre als eines empfindsamen und melancholischen kleinen Jungen, der Stunde um Stunde in kontemplativer Betrachtung der Natur verbringt, ohne selbst zu wissen, warum, und dem Bildung und „idées claires et distinctes“ gänzlich fehlen – „il ne savait pas lire“, liest man da, und: „A quoi pensait-il? Il l'ignorait soi-même“ (92). Petit-Pierre verfügt über zwei wesentliche Voraussetzungen für Künstlertum: Empfindsamkeit bzw. „sentiment“ und Melancholie. Aber die Selbsterkenntnis, die „imagination“, die „idées“ und vor allem die künstlerische Ausdruckstechnik fehlen ihm völlig.

Wie Petit-Pierre diese fehlenden Qualitäten und Fertigkeiten erwirbt und mit den vorhandenen erfolgreich in Einklang bringt, das wird nach der ersten Charakterisierung sogleich beschrieben: Eines Tages hütet er in einem malerischen Tal seine Schafe und sitzt dabei gedankenverloren auf einem Felsen, den treuen Hund zu Füßen. Die Landschaft, die Tiere, der kleine Schäfer –

⁶ Vgl. etwa A. Rieger (2000), 65sq.

⁷ Vgl. B. Guthmüller (1973).

⁸ „Donc, puisque voilà nos lecteurs rassurés contre toute tentative d'idyle [sic] de notre part, commençons notre récit; il est fort simple, il sera court“ (91). Die Idylle wird im übrigen an dieser Stelle vermutlich nicht ohne Hintersinn negiert, ist Gautiers Erzählung doch darauf ausgerichtet, sie in einem als „realistisch“ präsentierten „récit simple“ aufzuheben.

„C'était“, liest man an dieser Stelle, „un tableau tout fait, signé: Dieu, un assez bon peintre dont le jury du Louvre refuserait peut-être les toiles“ (94). Petit-Pierre wird hier als Teil eines „Kunstwerks Gottes“ dargestellt, dessen besondere Qualität mit ironischem Augenzwinkern in Richtung der Kunstkritiker, aber zugleich auch mit Anerkennung hervorgehoben wird.⁹ Aus dieser Situation erwächst sein Künstlertum allerdings nur deshalb, weil eine menschliche Betrachterinstanz die ästhetische Qualität des „tableau“ anerkennt und künstlerisch nachvollzieht: Eine junge Dame, die auf einem Spaziergang zufällig vorbeikommt, bewundert die Schönheit von „Gottes Gemälde“ und setzt sich sogleich hin, um es nachzuzeichnen – was ihr auch mit guter Technik und ästhetischem Sinn gelingt. Petit-Pierre wird so zum Modell eines Künstlers¹⁰, und dies wiederum begründet seine Entwicklung (zuerst) zum Betrachter und (danach *und dadurch*) zum Maler.

Die eben zusammengefasste Entwicklung wird in Gautiers Erzählung Schritt für Schritt dargestellt: Petit-Pierre betrachtet die fertige Zeichnung der jungen Dame. Dabei erkennt er sich erstmals selbst und gewahrt die Macht der Kunst, alles was ist, in einem Werk noch einmal zu erschaffen: „Les arbres, la pierre, le chien, moi, tout y est, les moutons aussi, dans la feuille de papier!“ (96) ruft der Schäfer beim Anblick der Zeichnung staunend aus. Die Wirkung dieser Selbst-Erkenntnis wird durch die Gefühlsverwirrung verstärkt und gefestigt, in die Petit-Pierre beim Anblick der Künstlerin zum ersten Mal in seinem jungen Leben gerät. Die ästhetische und emotionale Selbst-Erkenntnis des Betrachters erweckt in Petit-Pierre die „imagination“ – und zwar genauer: eine spontane und vom „sentiment“ unmittelbar diktierte „imagination“. Der junge Mann träumt und gestaltet dabei die junge Frau um zu seiner Muse: Diese sagt ihm in seinem Traum „il ne s'agit pas de regarder, il faut faire“, gibt ihm einen goldenen Bleistift, mit dem er mühelos das Zeichnen erlernt, und versichert ihm noch zum Schluss: „vous avez l'étincelle, adieu“ (100).

Danach verläuft alles wie zu erwarten: Petit-Pierre erlernt die Malkunst zunächst autodidaktisch, kauft mit einer Goldmünze, die ihm die junge Dame – seine Künstlerwerdung auch als Mäzenin fördernd – als Lohn fürs Modellstehen gegeben hatte, Papier und Bleistifte, wird von einem Maler entdeckt, kommt nach Paris, perfektioniert seine Maltechnik, übt dabei fleißig auch das Kopieren alter Meister und wird schließlich ein großer Landschaftsmaler, der seine Vorbilder übertrifft und die göttliche Fähigkeit erlangt, „de créer et tirer tout de rien“ (106).

⁹ Bedenkt man im übrigen, dass der „tableau [...] signé: Dieu“ ein narrativ erschaffenes Kunstwerk ist, dann erhält diese Stelle eine besonders interessante Doppelbödigkeit in Hinblick auf das Problem der Beziehung zwischen Kunst und narrativer Kunst.

¹⁰ „Toi, lui dit-elle [scil. la jeune femme, D.R.] gaiement, tu vas rester là jusqu'à ce que je te prie de t'en aller; le bras un peu plus avancé, la tête plus à gauche. Et tout en parlant, de sa main frêle et blanche, elle poussait la joue hâlée de Petit-Pierre pour la remettre dans la pose. [...] Son modèle remis en attitude, la folle jeune femme recourut à sa place et reprit son dessin, qu'elle eut bientôt achevé“ (95).

Aber seinen letzten Triumph erreicht Petit-Pierre nicht – wie etwa bei Vasari – dadurch, dass er es schafft, seine künstlerischen Vorbilder zu übertreffen und den göttlichen Schöpfer in seiner Person und seinen Werken aufzuheben; der höchste Sieg von Gautiers Maler besteht vielmehr darin, im Leben und in der Kunst die Instanzen des Modells, des Betrachters, der Muse und des Künstlers zu einer harmonischen Synthese zu verschmelzen.

Als er bereits einigen Ruhm und vor allem einen „fin sentiment de la forme“ erlangt hat, stellt Petit-Pierre ein Landschaftsbild mit kleinem Schäfer aus, in dem er den „tableau [...] signé: Dieu“, den die junge Dame einst nachgezeichnet hatte, noch einmal neu – und besser – erschaffen hat. In diesem Meisterwerk der „imagination“ erreicht Petit-Pierre alles, was Kunst nach romantischem Verständnis erreichen kann, denn darin sind nicht nur Gottes Kunstwerk und das Kunstwerk des ersten und höchsten Vorbilds – der jungen Dame – aufgehoben, sondern der Maler re-konstruiert in diesem Werk den Ursprungsaugenblick seiner Künstlerwerdung und lässt Vergangenes wieder lebendig, gegenwärtig werden.

Dieses Kunstwerk betrachtet die junge Dame – und übernimmt damit die Rolle der Betrachterin. Dabei erkennt sie das Motiv wieder, das sie selbst gemalt hatte, kauft das Gemälde, kommt dadurch mit dem Maler zusammen und gesteht, dass sie in seinem Werk realisiert sehe, was sie selbst einst habe verwirklichen wollen.

In diesem Augenblick, in dem die Malerin, die Petit-Pierres erstes künstlerisches Vorbild gewesen ist, zur anerkennenden Betrachterin seines Bildes wird und er, der er einst als Kind ihre Zeichnungen bewundernd betrachtete, diese nun als großer Landschaftsmaler in seinen Bildern nicht einfach nur überboten, sondern vielmehr dialektisch aufgehoben hat – in diesem Moment verschmelzen die Instanzen des Urhebers und des Rezipienten angesichts des Werks in einer harmonischen Synthese. Dadurch fügen sich Bild und Leben zu einer harmonischen Einheit, und Petit-Pierre wird – so die letzte Steigerung – zum Erzähler: „il lui raconta toute sa vie“ (118).

Die Aufhebung des „sentiment“ und der „imagination“ einerseits, des Betrachters und des Künstlers andererseits in einer Synthese, aus der das Erzählen hervorgeht, wird nach dieser Klimax durch eine symbolische Liebesheirat besiegelt, und Petit-Pierre erlangt – in der Kunst wie im Leben – seinen zweifachen, höchsten Triumph: Er überwindet zum einen erfolgreich das Spannungsverhältnis von „sentiment“ und „imagination“ – mit dem seine Zeitgenossen so manche Schwierigkeiten haben; und er erreicht zum anderen eine harmonische Verschmelzung aller wesentlichen Instanzen der Kunstproduktion und -rezeption: des Modells, des Betrachters, des Mäzens bzw. Käufers, des Künstlers und der Muse.

Interessant ist nun zu bemerken, dass das Motiv des „Meisters als Hirtenknabe“ bei Vasari und Gautier zwei signifikant verschiedene Funktionen erfüllt. Bei Vasari dient es dazu, Giotto als „buon pastore“ und zugleich als Künstler „per dono di Dio“ zu präsentieren, in dessen Person und Werk sich die Bereiche des Religiösen und des Kunsttechnischen harmonisch verbinden. In *Le Berger* dagegen dient das Motiv dazu, deutlich zu machen, dass Gottes

Schöpfung – und Gott – zwar das oberste Maß des künstlerischen Schaffens und des künstlerischen Schöpfers sein *sollten*, dass aber nicht die Relation zu diesem letztgültigen Maß über das Schicksal des Künstlers entscheidet, sondern die Relation zum Rezipienten: Die Betrachterinstanz entscheidet letztlich, ob der potentielle Künstler tatsächlich ein Künstler wird, und ob es ihm gelingt, das Ideal der Einheit von Leben und Kunst zu erreichen.

Damit ist die Rezipienteninstanz mit einer ungeheuren Macht ausgestattet, und das Kunstwerk, das auf den Betrachter wirken soll, mit einer schweren Hypothek belastet. Wie ungeheuer diese Macht sein kann, und wie schwer die Hypothek, lässt sich exemplarisch aufzeigen, wenn man ein typisches Motiv der romantischen Künstlerdarstellung näher betrachtet: Das Motiv des „teufelischen Portraits“. Eine paradigmatische Variante dieses Motivs, dessen Wurzeln vor allem in E.T.A. Hoffmanns *Artushof* und den *Elixieren des Teufels* liegen, bietet Gérard de Nervals *Le portrait du diable*.

Nervals *Le portrait du diable*: die Nicht-Heirat des Künstlers und der Nicht-Betrachterin

Protagonist von *Le portrait du diable* ist ein junger Engländer, der eigentlich einen „ordentlichen Beruf“ erlernen soll, sich jedoch zur Malkunst hingezogen fühlt. Im Unterschied zum Protagonisten des *Artushofs*, dessen künstlerische Neigung die Umwelt allenfalls duldet, wird Nervals junger Mann vom Vater aktiv unterstützt, der sogar verspricht, seinem Sohn Zugang zu allen Galerien Londons zu verschaffen und eine Italienreise zu bezahlen, sobald sie von Nutzen sei.

Solchermaßen finanziell abgesichert und gesellschaftlich gut situiert, verkehrt der angehende Künstler in bürgerlichen Kreisen und wird sogar in eines der brilliantesten Häuser Londons, ins Haus eines Offiziers namens Sir Thomas Wilkinson eingeführt. Sir Wilkinson wird als ein wohlhabender Mann charakterisiert, der sich gern als Kunstkenner gibt („il voulait passer pour connaisseur en tableaux“).

Sir Wilkinson hat eine sehr hübsche Tochter namens Laura, in die sich der Protagonist – natürlich – unsterblich verliebt. Zur maltechnischen Fertigkeit und zur „imagination“ kommt nun das „sentiment“ dazu. Geliebt wird aber diesmal – wieder im Unterschied zum *Artushof* – eine junge Frau, deren Ferne zur Kunst kaum größer sein könnte. Abgesehen davon, dass sie sich das Werben des jungen Malers gefallen lässt und seine Bilder vollkommen unspezifisch lobt, interessiert sich Laura – in diametralem Gegensatz zur Protagonistin des *Artushofs* – nicht im geringsten für die Kunst und tritt weder als Muse noch als Modell noch – was besonders wichtig ist – als Bildbetrachterin in Erscheinung. Im Gegenteil, der angehende Maler entfernt sich in dem Maß von seiner Malkunst, in dem er sich mit der jungen Frau beschäftigt: Nicht etwa deshalb, weil sie ihn ablenkt oder auf irgendeine Weise daran hindert, künstlerisch tätig zu sein, sondern ganz einfach deshalb, weil das Malen, ja die Kunst überhaupt und Laura nichts miteinander zu tun haben.

Als die Dinge diesen Stand erreicht haben, stirbt der Vater des jungen Malers, ohne soviel Geld zu hinterlassen, dass dieser seinen Lebensstandard halten könnte.¹¹ Dennoch wagt der Künstler es, Laura seine Liebe zu gestehen. Aber die Schöne verweist ausweichend auf den Vater, der den Antrag mit kalter Höflichkeit ablehnt. Kurz darauf reisen Sir Wilkinson und seine Tochter nach Paris.

Der junge Künstler hetzt den beiden nach, sucht sie allerdings vergeblich und beschließt dann, Lauras Portrait aus dem Gedächtnis zu malen und in einer von Engländern gern besuchten Galerie auszustellen – in der Hoffnung, die Aufmerksamkeit seiner Angebeteten zu erregen. Tatsächlich gelingt ihm das mit „imagination“, „sentiment“ und „désir“, aber wohlgemerkt ohne suspekten „exaltation“ gemalte Portrait; und dann erscheint Laura in der Galerie, am Arm eines berühmten Mitglieds der hohen Gesellschaft, flanirt am Portrait vorbei und lächelt vermeintlich dem Maler im Vorbeigehen zu. Doch als er sie anspricht, stößt er auf eine „froideur glaciale“, ja mehr noch: Laura „[...] passa outre, comme si elle ne me reconnaissait pas“ (173).

Diese Schlüsselszene zeigt,

1.) dass der Maler ein Kunstwerk für eine bestimmte Betrachterin (Laura) erschaffen hat, mit der Absicht, eine bestimmte Wirkung zu erzielen, d. h.: eine Vereinigung mit ihr herbeizuführen;

2.) dass ihm das Kunstwerk durchaus gelungen ist, dass es den darzustellenden Gegenstand: die intendierte Betrachterin tatsächlich sehr gut evoziert;

3.) dass diese Betrachterin aber nicht das mindeste Interesse an dem Kunstwerk zeigt.

Laura flanirt durch die Galerie, ohne ihr Portrait oder den Maler eines Blickes zu würdigen. Für sie ist es ganz und gar so, als wäre da gar nichts. Mit anderen Worten: Laura wird in dieser Szene nicht einfach nur als *belle dame sans merci* dargestellt, sondern vor allem auch als Zielpublikum präsentiert, das einfach nicht hinsieht und das man selbst durch gelungene Kunst nicht zum Hinsehen bewegen kann. Laura und ihr Vater verkörpern in *Le Portrait du diable* jenes bürgerliche Publikum, das Galerien oft nur besucht, um sich selbst der Gesellschaft zu präsentieren, das zwar Bilder kauft und bei sich aufhängt, aber oft ohne sie zu betrachten bzw. sich wirklich dafür zu interessieren. *Dieses Publikum* ist das Objekt der Kunst und des Begehrens des jungen Malers in Nervals Erzählung, und dieses Publikum ist das Subjekt, von dem der Maler in der Pariser Galerie Anerkennung seiner Person und seiner Kunst erhofft – vergebens, und zwar nicht etwa deshalb, weil sein Kunstwerk teilweise oder ganz misslungen wäre, sondern ohne ersichtliches eigenes Verschulden.

¹¹ Nicht nur in Relation zur Betrachterinstanz, sondern auch im Verhältnis zum Geld sind Petit-Pierre aus *Le Berger* und der junge Maler aus dem *Portrait du diable* spiegelbildlich konträr: Eine kleine, aber entscheidende finanzielle Verbesserung fördert Petit-Pierres erfolgreiche Künstlerwerdung; eine nicht dramatische, aber ebenso entscheidende finanzielle Einbuße hindert Nervals bürgerlichen Maler daran, mit seiner Nicht-Betrachterin Laura zusammen zu kommen.

Die Konsequenz in Nervals Erzählung: Der Protagonist zerstört in selbstvergessener, ohnmächtiger Verzweiflung sein eigenes Werk. Dies berührt aber die Anwesenden ebenso wenig wie das Gemälde selbst, und deshalb darf der Künstler unbehelligt davon ziehen.

Nach diesem einschneidenden Ereignis fährt der junge Künstler abrupt nach Venedig und begibt sich dort auf die Suche nach einem ganz bestimmten Kunstwerk: einem Portrait, das den Titel „Die Verlobte des Teufels“ trägt. Dieses Portrait wird versteckt gehalten, *damit* es niemand ansieht. Der Grund ist, dass sein Anblick den Maler, der es einst erschuf, in den Wahnsinn und den Tod trieb.

Dieses Portrait möchte der junge Maler – angesichts des bis hierhin Vorgefallenen: natürlich – unbedingt sehen und findet es auch nach einigem Suchen, dreifach verborgen hinter einem Vorhang in einer Katakombe unter einer entweihten Kirche. Der Anblick dieses Kunstwerks besiegelt den Untergang des Malers, treibt ihn in den Wahnsinn und schließlich in den Tod, denn das Portrait stellt Laura dar: „c’était le portrait de Laura“ (176).¹² Dieses Portrait erscheint fortan immer und immer wieder vor seinem geistigen Auge, wie ein „revenant“. „Ce portrait est ma seule pensée“, sagt der Maler, „il me poursuit jusque dans mes rêves... il est devant moi quand je suis éveillé... et... et... [...] le voici! le voici!“ (176sq.).

Was ist das Besondere – und was ist das Teuflische – an Lauras Portrait? Zunächst ist es ein Gemälde, das einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit, eine lebende Frau sehr gut abbildet und somit wieder-erschafft. Ferner vermag das Portrait, die abgebildete Person immer und immer wieder imaginativ gegenwärtig zu machen – überzeitlich, denn das Portrait des venezianischen Malers soll sehr alt sein. Schließlich ist dieses Kunstwerk selbst unsterblich, ja unzerstörbar und in seiner übermächtigen Wirkung auf den, der es intensiv anschauen will, nicht zu neutralisieren. In einem Wort, Lauras Portrait ist in vollem Sinn ein gelungenes Kunstwerk, in dem Gottes Schöpfungsakt und die durch die Frau verkörperte Schöpfung aufgehoben sind. Doch gerade das ist das Teuflische an dem Kunstwerk, denn dadurch bildet es eine Wirklichkeit ab, die sich nicht im mindesten für das Werk interessiert und für die es nichts wert ist – ganz so, als wäre es nicht da.

Zeitspezifische Inszenierungen der Relation zwischen Künstler und Betrachter

Blickt man nun zurück auf Vasaris Giotto- und Michelangelo-Lebensläufe und fragt, wie dort die Rolle und die Instanz des Betrachters literarisch inszeniert werden, dann lassen sich einige Anekdoten finden, die vor dem Hintergrund des Gesagten wiederum in neuem Licht erscheinen.

¹² Man denke an dieser Stelle an Giorgiones „Laura“, jene lorbeerumrankte „dunkle Schöne“, welche – die Augen vom Portraitmaler abgewendet – sich absichtsvoll entblößt.

In der Anekdote des „O di Giotto“ zum Beispiel, die eingangs betrachtet wurde, wird die Relation des Künstlers zur Instanz des Betrachters/Auftraggebers beleuchtet. Giotto wird als Künstler gezeigt, der sich seines Könnens und seines Werts vollkommen sicher ist. Er vermag inkompetente Betrachter wie den Gesandten des Papstes ohne weiteres zu beherrschen und kompetente – wie den Papst selbst und die Kunstkenner in seiner Kurie – sogleich und vollständig zu überzeugen.

Eine ähnliche Konfrontation des Künstlers mit einem prominenten, aber nicht angemessen urteilenden Betrachter/Mäzens findet sich in Michelangelos Lebenslauf, am Schluss der Anekdote von der Erschaffung des *David*.

Als der Buonarroti seine Figur fast vollendet hat, besucht ihn der Gonfaloniere Piero Soderini, eine hochgestellte politische Persönlichkeit und Stifter des Marmorblocks. Der betrachtet die Statue, die ihm sehr gefällt, bemerkt aber, die Nase erscheine ihm zu groß.

Michelagnolo, accortosi che era sotto al Gigante il gonfalonieri e che la vista non lo lasciava scorgere il vero, per satisfarlo sali in sul ponte che era accanto alle spalle; e preso Michelagnolo con prestezza uno scarpello nella man manca con un poco di polvere di marmo che era sopra le tavole del ponte, e cominciato a gettare leggeri con gli scarpegli, lasciava cadere a poco a poco la polvere, né toccó il naso da quel che era. Poi guardato a basso dal gonfalonieri, che stava a vedere, disse: ‚Guardatelo ora‘. ‚A me mi piace più‘, disse il gonfalonieri, ‚gli avete dato la vita‘ (20sq.).

War der sehr junge Michelangelo noch sofort bereit, sein Kunstwerk auf die kritische Bemerkung des Betrachters/Mäzens Lorenzo de' Medici zu verändern, so trägt der Schöpfer des *David* das Maß der *imitatio naturae* und der ästhetischen Schönheit nunmehr in sich. Er unterwirft sich nicht dem Urteil des Betrachters/Mäzenen Soderini, sondern entlarvt vielmehr dieses Urteil als fehlbegründet. Vermochte Lorenzo als urteilender Betrachter eine (kleine, aber um so wichtigere) Modifikation das vom jungen Michelangelo zu bewirken und so einen aktiven Beitrag zur Hervorbringung des Kunstwerks zu leisten, so muss sich Soderini in die Rolle eines in seiner Wahrnehmungs- und Urteilsfähigkeit vollkommen vom „göttlichen Künstler“ beherrschten Betrachters verweisen lassen.

Das angesprochene Publikum, das nicht hinsieht, der Nicht-Betrachter wird in den „Vite“ nicht thematisiert, und das verwundert angesichts des eben Gesagten nicht. Die Anerkennung durch die Rezipienteninstanz ist bei Vasari niemals entscheidend für die Qualität eines Kunstwerks, die größten Künstler sind bei ihm im Zweifelsfall immer dem Betrachter überlegen, sie lassen sich entweder nur an Gott und an Gottes Schöpfung messen – wie Giotto; oder sie haben diesen letzten Maßstab in sich aufgehoben und sind Maß ihrer selbst, Wert an sich – wie Michelangelo. Dies allerdings gilt im 19. Jahrhundert nicht mehr – aus vielen Gründen, zu denen natürlich die zunehmende Krise der religiösen Vorstellungswelt, die Umwertung der Relation zwischen „imagination“ und „image“ im 18./19. Jahrhundert¹³ und die neuen Bedingungen der Kunst-

¹³ Vgl. hierzu I. Zollna (1990).

produktion und Kunstrezeption gehören.¹⁴ In dieser Zeit, von der Honoré de Balzac in den *Illusions perdues* ein farbenprächtiges literarisches Gemälde hinterlassen hat und die Nerval in *Le Portrait du diable* mit knappen, treffenden Strichen nachzeichnet, in dieser Zeit – und seit dieser Zeit – kann es vorkommen, dass ein begnadeter, „göttlicher“ Künstler in seinem Werk die Wirklichkeit tatsächlich erfolgreich wiedererschafft und die Toten wiederauferstehen lässt, und dass sein Kunstwerk unsterblich, unzerstörbar, lebendig, perfekt wird; all das kann sein, und ist dennoch nichts und kann durch nichts mehr aufgewogen werden, wenn die Betrachter- bzw. Rezipienteninstanz dem Kunstwerk (und dem Künstler) einfach den Rücken kehrt.

Die Thematisierung des Betrachters, die wir eben bei Gautier und Nerval gesehen haben, verwundert sicher nicht, wenn man bedenkt, dass diese Autoren in einer Zeit schreiben, in der die Salons die spätmoderne Kunstkritik hervorbringen, Tausende von Zuschauern sich vor den ausgestellten Gemälden drängeln und – in einem Satz – die Betrachter- bzw. Rezipienteninstanz eine quantitativ und qualitativ ganz neue, enorme, für den einzelnen Künstler unkontrollierbare Dimension einnimmt. Analoge Veränderungen finden in dieser Zeit bekanntlich auch im Bereich der Literaturproduktion und -rezeption statt: Auch hier erlangt das Publikum, der Leser, eine neue und für den einzelnen Schriftsteller nicht mehr kontrollierbare quantitative und qualitative Dimension. Eben von diesen Dimensionen, von der neuen Rolle der Rezipienteninstanz bei der Bewertung der Künstler und der Kunstwerke, von der Wirkung dieser Instanz auf die Kunstproduktion sowie – wiederum – auf die Konstituierung der Autoreninstanz bieten Gautiers und Nervals fiktionalen Künstlerdarstellungen ein erhellendes, zeitspezifisches und differenziertes Bild.

Blickt man zusammenfassend auf die hier betrachteten Beispiele, dann stellt man fest, dass sie nicht nur topische Vorstellungen vom Künstler und von der Kunst transportieren, sondern eigenständige und zeitspezifische Beiträge zur Reflexion über die Kunst bzw. die Künste darstellen, indem sie die in den jeweiligen Zeiten ihrer Entstehung geltenden Werte und Maßstäbe der Kunstproduktion und Kunstrezeption narrativ inszenieren, thematisieren oder hinterfragen – sei es dadurch, dass sie die Theorie mit konkreten *exempla* stützen und ergänzen – wie bei Giorgio Vasari –, oder sei es dadurch, dass sie die Leser mit inszenierten Grenzfragen oder ungelösten Problemen konfrontieren, die gleichsam „im Schatten der Theorie“ entstehen – wie bei Gérard de Nerval.

Damit gewähren die vermeintlich topischen bzw. stereotypen Motive der Künstlerdarstellung durch die hohe Vergleichbarkeit und durch die spezifischen Unterschiede, die sie bei genauem Hinsehen eben doch aufweisen, wertvolle Einblicke in die Verschiedenheit und Zeitgebundenheit der ästhetischen Auffassungen einzelner Epochen. Und auch die Texte, in denen diese Motive verwendet werden, erscheinen so betrachtet in neuem Licht.

¹⁴ Über die Neubestimmung der Relation zwischen „artiste“ und „spectateur“ im 17. Jahrhundert vgl. v. a. M. Fumaroli (1994).

Résumé

Cet article est dédié à un aspect de la « légende de l'artiste » qui n'a pas encore été analysé systématiquement par la critique: la mise en scène littéraire, voire narrative du rapport entre artiste et spectateur. L'article se concentre sur trois textes représentatifs de la renaissance italienne et du romantisme français (deux « vies » de Georges Vasari, « Le Berger » de Théophile Gautier et « Le Portrait du diable » de Gérard de Nerval), et montre que des thèmes apparemment stéréotypés comme l'« artifex deus » et le « portrait du diable » sont en fait des sources précieuses pour reconstruire et comparer l'état des rapports entre production artistique, réception de l'œuvre d'art et formation du jugement esthétique dans des époques et des contextes culturels divers.

Literatur

- Gautier, Pierre-Jules Théophile: „*Le Berger*“. Id.: *La peau de tigre*, 2 Bde., Bruxelles: Alphonse Lebègue, 1852, Bd. 1, 90–118.
- Nerval, Gérard de: „Le Portrait du diable“. *Nouvelles et fantaisies*. Hg. v. Jules Marsan. Paris: Champion, 1928, 165–177 und 298.
- Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti. Edizioni Giuntina e Torrentiniana*. Hg. vom Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa. URL im Juli 2004: <http://www.cribecu.sns.it>.
- Abrams, M. H. (1978): *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik*. München: Fink.
- De Rentiis, Dina (1996): *Die Zeit der Nachfolge. Zur Interdependenz von imitatio Christi und imitatio auctorum im 12.-16. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer [Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 273].
- Fumaroli, Marc (1994): „Rome 1630: entrée en scène du spectateur“. *Roma 1630: il trionfo del pennello*. Milano: Electa, 53–82.
- Girard, Danielle (2000): *Le peintre dans les œuvres littéraires*. URL im April 2004: <http://www.lettres.org/Profs-L-synth/26-peintres.htm>.
- Guthmüller, Hans-Bodo (1973): *Die Rezeption Mussets im second empire*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto (1934): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.
- Praz, Mario (1948): *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze: Sansoni.
- Rieger, Angelica (2000): *ALTER EGO. Der Maler als Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum Fin de siècle*. Weimar/Wien: Böhlau.
- Stack, Joan (2000): „Artists into heroes: the commemoration of artists in the art of Giorgio Vasari“. *Fashioning identities in Renaissance art*. Hg. v. Mary Rogers, Aldershot u. a.: Ashgate, 163–175.
- Stephoe, Andrew (1998): „Artistic temperament in the Italian Renaissance: a study of Giorgio Vasari's lives“. *Genius and the mind: studies of creativity and temperament*. Hg. v. Andrew Steptoe, Oxford u. a.: Oxford UP, 252–270.
- Zollna, Isabel (1990): *Einbildungskraft (imagination) und Bild (image) in den Sprachtheorien um 1800*. Tübingen: Narr.