

DIE GESCHWINDIGKEIT DES EMPFINDENS
PHILOSOPHIE IM ZEITALTER
DER BEWEGUNGSTECHNOLOGIEN
JIMENA CANALES

Die Vernunft handelt mit Langsamkeit [...].
Das Gefühl handelt nicht so:
es handelt in einem Augenblick.
Pascal¹

Einführung

Henri Bergson hat wiederholt auf den weit reichenden Einfluss eines einzelnen Texts auf die Philosophie seines Zeitalters hingewiesen: »Keine Analyse kann einen Begriff von diesen bewundernswerten Seiten geben. Zwanzig Generationen von Schülern haben sie auswendig gelernt«². Der Text, um den es sich handelt, ist der *Rapport* über den Zustand der Philosophie in Frankreich, den Félix Ravaisson-Mollien 1868 unter dem Titel *La Philosophie en France au XIX^e siècle* veröffentlichte. Bergson beschreibt den »Einfluß, den der Rapport auf unsere Universitätsphilosophie ausübte« als überaus weitgehend: »ein Einfluß, den man weder in seinem Umfang noch in seiner Tiefenwirkung abschätzen, ja, dessen eigentliche Natur man kaum beschreiben kann, ebenso wenig, wie man die unsagbare Färbung wiedergeben kann, die eine große Begeisterung der frühen Jugend mitunter dem ganzen Leben mitteilt«³. Doch wenn der Einfluss von Ravaisson auch langsam den des mächtigen Philosophen Victor Cousins in den Schatten stellte – »à l'influence de Cousin succédait celle de Ravaisson«⁴ –, so kann er heute doch nicht mehr als eine be-

-
- 1 Blaise Pascal: Gedanken, Leipzig 1937, S. 53.
 - 2 Henri Bergson: »Das Leben und das Werk von Ravaisson«, in: ders., Denken und schöpferisches Werden, Meisenheim am Glan 1948, S. 266. Siehe auch Henri Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaisson«, in: Œuvres (1959), Paris 1959, S. 1450–1481, hier S. 1468.
 - 3 H. Bergson: »Das Leben und das Werk von Ravaisson«, S. 266. Siehe auch H. Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaisson«, S. 1468.
 - 4 Ebd., S. 1472.

scheidene Rolle in der Geschichte der Philosophie für sich beanspruchen. Ravaisson wird lediglich das Verdienst zugesprochen, »die Phänomenologie vorbereitet«⁵ und Heidegger angeregt zu haben.⁶ Zum Teil ist dieser Mangel an Beachtung der Tatsache geschuldet, dass Ravaisson nur auf eine kurze Strecke seines Lebens als offizieller Philosoph zurückblicken kann. Sein erster Beitrag zur Philosophie war eine mehrfach ausgezeichnete Arbeit über Aristoteles.⁷ Trotz dieses frühen Erfolges entschied er sich jedoch dagegen, ein Philosoph im akademischen Sinne zu werden. Stattdessen widmete sich Ravaisson der Kunst und reichte seine Werke bei den *Salons* ein (unter dem Namen Laché).⁸ Stets im Blickfeld einflussreicher Persönlichkeiten aus Regierungskreisen, wurde er im Jahre 1839 Inspecteur des Bibliothèques, ein Posten, den er 15 Jahre lang bekleidete. In dieser Zeit wurde er an die Académie des Inscriptions et Belles-Lettres gewählt (im Jahre 1849). Im Juni 1870 berief ihn Napoleon III. zum Kurator für Antiquitäten und moderne Skulpturen an den Louvre. In professioneller Hinsicht war Ravaisson also in erster Linie ein Bibliothekar, ein Altertumsforscher und ein Künstler, der sich weigerte, Philosoph zu werden. Erst gegen Ende seiner Karriere, im Jahre 1880, wurde er an die Académie des Sciences Morales et Politiques berufen.

Ravaisson bildete seinen Geschmack, seine Philosophie und seinen Ruf als Altertumsforscher und Künstler aus. Ebenso wie er Cousin, in dessen Schatten er stets gelebt hatte, verabscheute, war er auch ein erbitterter Gegner von Auguste Comte, den er fürchtete. Im gleichen Maße, wie er dem philosophischen Establishment zugehörte, war er auch dessen kritischer Außenseiter. Und so war es Ravaisson, an den sich der Bildungsminister Victor Duruy wandte, um den einflussreichen Rapport über den Zustand der Philosophie in Frankreich zu verfassen. Besondere

-
- 5 Jaques Billard: »Introduction«, in Félix Ravaisson, *De l'habitude. Métaphysique et morale*, Paris 1999, S. 53.
 - 6 Zum Einfluss von Ravaisson auf Heidegger siehe u.a. Frédéric de Towarnicki: *À la rencontre de Heidegger, Souvenirs d'un messenger de la Forêt-Noire*, Paris 1993 sowie Frédéric de Towarnicki »Avant-propos«, in Félix Ravaisson: *De l'habitude. Métaphysique et morale*, Paris 1997, S. 8–25. Für die vollständigste Bibliographie der Schriften Ravaissons und der Arbeiten über ihn siehe Joseph Dopp: *Félix Ravaisson: La formation de sa pensée d'après des documents inédits*, Louvain 1933.
 - 7 *De la Métaphysique d'Aristote*, der Académie des Sciences Morales et Politiques im Jahr 1833 vorgelegt und im Jahr 1837 unter dem Titel *Essai sur la Métaphysique d'Aristote* (Paris) veröffentlicht. Seine Doktorarbeit trug den Titel *De l'habitude. Métaphysique et morale* (1838).
 - 8 Er studierte unter dem Maler Broc und dem »Dessinateur« Théodore Chassériau (1819–1856), beide Schüler Davids.

Aufmerksamkeit sollten wir der Tatsache schenken, dass auch der abschließende Rapport über den Zeichenunterricht aus der Feder Ravaissons stammte.⁹

Der vorliegende Aufsatz untersucht die Entwicklung von Ravaissons Begriff der Bewegung, und inwiefern dieser den Bewegungsbegriff von Bergson beeinflusste. Thema ist vor allem der Kontext, in dem die Philosophie Ravaissons entstand: die historischen Bildungsreformen der Dritten Französischen Republik. Der Schwerpunkt der vorliegenden Studie liegt auf unveröffentlichten Auseinandersetzungen zwischen Ravaisson und dem revolutionären Künstler und Kritiker Eugène Guillaume, der dafür berühmt wurde, modernen Künstlern die Türen zu den konservativen Salons geöffnet und so die notwendigen Bedingungen für die Etablierung moderner Kunst geschaffen zu haben.

Ausführlich schrieb Bergson über Ravaisson zum ersten Mal in einer Mitteilung an die Académie des Sciences Morales et Politiques, in der Bergson ihm nachfolgen sollte. Eine ausgearbeitete Version des Textes, mit dem Titel *La vie et l'œuvre de Ravaisson*, wurde mehrfach neu aufgelegt und erschien als Einführung zu einer Aufsatzsammlung von Ravaisson (*Testaments et fragments*, 1932). Später besiegelte er Bergsons Œuvre als letztes Kapitel in dessen letztem Buch, *La Pensée et le mouvant*. In diesem Text konstatierte Bergson, Ravaisson etwas ›bergsonifiziert‹ zu haben.¹⁰ Ich möchte hinzufügen, dass dies im umgekehrten Fall ebenso gilt, dass Bergson gleichermaßen ›ravaissonifiziert‹ worden war.

Ravaisson und Bergson arbeiteten in unterschiedlichen technischen Kontexten und beschäftigten sich mit unterschiedlichen Gegenständen. So verwies Bergson wiederholt auf die kinematographische Kamera, um seine Vorstellungen von Bewegung und Fortschritt zu verdeutlichen. Seine philosophischen Ansichten über das Verhältnis zwischen Analyse und Synthese entwickelte er im Lichte der voranschreitenden kinematographischen Technologien. Ebenso wie diese Technologien sich mit zunehmender Geschwindigkeit verbesserten, so verschärfte sich auch seine Kritik. Obwohl seine oft zitierten Kommentare zur kinematographischen Methode zum größten Teil aus *L'Évolution créatrice* (1907) stammen, finden sich ähnliche Aussagen auch in seinen Werken späterer Jahre, *Les Deux sources de la morale et de la religion* (1932) und *La Pensée et le mouvant* (1934) – Werke, die aus der Ära zwischen

9 Ministère de l'Instruction Publique et des Cultes: De l'Enseignement du dessin dans les lycées, Paris 1854 [28. Dezember 1853].

10 H. Bergson: »Das Leben und das Werk von Ravaisson«, S. 246. Siehe auch H. Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaisson«, S. 1450.

den Kriegen stammen, die durch eine komplexe kinematographische Technik geprägt war.¹¹

Ravaisson hingegen hatte seine Theorien zum größten Teil bereits vor der eigentlichen Erfindung dieser Technik entwickelt. Obwohl ›Laterna Magica‹-Technologien seit dem 18. Jahrhundert in Gebrauch waren, war zu Ravaissons Lebzeiten eine Vielzahl von Versuchen, diese Technologien auf Sequenzen von Photographien (anstatt Zeichnungen) anzuwenden, gescheitert. Im Lichte dieser Misserfolge konstatierte Ravaisson zuversichtlich, *dass Bewegung nicht aus der Summe diskreter Momente bestünde*. Sogar die Auffassung der ›Form‹ betrachtete er in diesem Sinn: »Formen sind zur Bewegung gedacht; ihre endgültige Bestimmung und den Sinn ihres Daseins haben Formen in der Bewegung«. ¹² Die – bis ins 20. Jahrhundert hinein vorherrschende – Sichtweise, dass eine Synthese aus der Summe diskreter Momente der Analyse entstehe, war während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heftig umstritten – in der Philosophie, der Pädagogik und sogar in den Naturwissenschaften. ¹³ Ein einflussreicher Teil der wissenschaftlichen Gemeinschaft dieser Epoche pflichtete Ravaisson in seinem Grundsatz bei, dass Bewegung nicht lediglich eine Summe unmittelbar aufeinander folgender Teile sei.

Bergson stimmte diesem Aspekt der Philosophie von Ravaisson zu. Sein Leben lang verteidigte er eine Maxime die ihm erstmals von seinem

-
- 11 Deleuze hat nicht gesehen, dass Bergson trotz der Weiterentwicklung der Kinematographie nicht von seiner Kritik abrückte. Deleuze behauptet, wenn er sich auf die Technik der feststehenden Kamera bezieht: »auf dieses Anfangsstadium bezieht Bergson seine Kritik«. Siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild: Kino 1*, Frankfurt a. M. 1997, S. 44. Dieses Missverständnis hat Wissenschaftler zu der Vermutung veranlasst, dass »[Bergson] vielleicht ganz einfach nie mit den Innovationen in Berührung gekommen war, die ihn dazu bringen hätten können, seine Meinung zu ändern«. Siehe Paul Douglass: »Bergson and Cinema: Friends or Foes«, in John Mullarkey (Hg.), *The New Bergson*, Manchester 1999, S. 214. Diese Auffassung versperrt sich einen wichtigen Aspekt der Philosophie von Bergson und beeinträchtigt unsere Sicht auf das Verhältnis zwischen Philosophie und Technik in beträchtlicher Weise.
 - 12 Félix Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, in Ferdinand Buisson (Hg.) *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Bd. 2. Paris 1882, S. 680.
 - 13 Die bekannteste Kritik an dieser Auffassung von Zeit wurde in der Wissenschaft und der Philosophie von Ilya Prigogine zusammen mit Isabelle Stengers geübt, darüber hinaus in der Geschichte und Philosophie der Wissenschaft von Hans-Jörg Rheinberger: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen 2001, S. 193–199.

Vorgänger beigebracht worden war – »*la forme n'est que du mouvement enregistré*«¹⁴ –, und er weitete seine Gedanken in das kinematographische Zeitalter hinein aus, um eine Philosophie der Technik zu entwickeln, in der die kinematographische Kamera eine zentrale Stelle einnahm.

Die Zeichnung vor der Kinematographie

Als er auf die Frage nach den ›Tatsachen‹ und den ›Gründen‹ einging, die Ravaissou zu seiner Philosophie gebracht hatten, kam Bergson zu dem Schluss, dass dies »gewisse, sehr spezielle Überlegungen [gewesen waren], die Ravaissou gerade in dieser Zeit anstellte und insbesondere hinsichtlich einer Kunst, deren Theorie und Praxis er gleichermaßen beherrschte, d.h. der Kunst des Zeichnens.«¹⁵ Diese Überlegungen begannen sich im Jahre 1852 zu entfalten, kurz nachdem der Kaiser den Thron bestiegen hatte, als Victor Duruy eine Kommission ins Leben rief, die aus den Künstlern Delacroix, Ingres und Flandrin bestand und unter dem Vorsitz Ravaissous die Rolle des Zeichnens an den Schulen neu bewerten sollte.¹⁶ Die Empfehlungen der Kommission wurden in den folgenden Jahren im ganzen Kaiserreich umgesetzt. Um die Mitte der 1860er Jahre herum begann sich jedoch unter Kritikern die Auffassung zu verbreiten, dass die pädagogischen Strategien, die der Philosoph eingeführt hatte, zu weit gegangen seien. Der Bildhauer Eugène Guillaume, der auf eine blendende Karriere als Direktor der Ecole des Beaux-Arts und als Mitglied der Académie des Beaux-Arts zurückblicken konnte, führte eine Kampagne gegen Ravaissou und versuchte, dessen Reformen rückgängig zu machen. Der Einfluss Guillaumes war derart groß, dass im Jahre 1878 auf seine Anordnung hin die vollständige Überarbeitung der Regeln der *Salons* vorgenommen wurde, wobei er die Anzahl der Künstler in der Jury erhöhte sowie der Landschaftsmalerei und dem Stillleben eine höhere Bedeutung zumäß – Veränderungen, die allgemein als Veränderungen zu Gunsten der modernen Künstler betrachtet wurden.

14 H. Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaissou«, S. 1472.

15 H. Bergson: »Das Leben und das Werk von Ravaissou«, S. 266f. Siehe auch H. Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaissou«, S. 1469.

16 Dazu gehörten auch Meissonier, die Bildhauer Simart und Jouffroy, der Architekt Viollet-le-Duc, de Belloc (Direktor der Ecole Impériale de Dessin) und Adolphe Brongniart (Inspecteur General de l'Enseignement Supérieur pour les Sciences). Ingres, Simart und Flandrin weigerten sich, teilzunehmen. Siehe auch Renaud D'Enfert: *L'Enseignement du dessin en France*, Paris 2003, S. 214.

Guillaume war dem Bildungsministerium direkt unterstellt und bekleidete somit eine der einflussreichsten Positionen in den Künsten. Zugleich stand er an der Spitze einer Bewegung, deren Ziel es war, eine neue pädagogische Methode in den Zeichenunterricht einzuführen. Von ihren Anhängern wurde diese Methode als ›wissenschaftlich‹, von ihren Feinden aber als ›materialistisch‹ und ›pseudogeometrisch‹ bezeichnet. Ravaisson verlor gegen Guillaume.¹⁷ 1879 wurden die Empfehlungen Guillaumes nahezu einstimmig angenommen und einige Jahre später umgesetzt.¹⁸

Die Konfrontation zwischen Ravaisson und Guillaume, zwischen ihren pädagogischen Methoden, zwischen den Stilen, die sie repräsentierten, zwischen den Werten des Zweiten Kaiserreichs und der Dritten Republik, war letztlich auf zwei unterschiedliche Theorien des Wissens zurückzuführen. Die oppositionelle Haltung, die Ravaisson zu Guillaumes Theorien der Darstellung einnahm, basierte auf einer unterschiedlichen Auffassung von Form und Bewegung und einer anderen Beziehung zwischen Wissenschaft, Wahrheit und Geometrie. Zudem ging der nachlassende Einfluss Ravaissons und der Aufstieg Guillaumes mit der Entwicklung kinematographischer Technologien direkt einher.

Gustave Larroumet, von 1888 bis 1890 Direktor der Ecole des Beaux-Arts, seit 1891 Professor für Literatur an der Sorbonne und Förderer der Union Central des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, verfolgte die Debatte zwischen den beiden Kontrahenten aufmerksam. 1895, in genau dem Jahr, das als Erfindungsjahr der kinematographischen Kamera gilt, nannte er als Ursache der Debatte sich widersprechende Ansichten zum Verhältnis von ›Analyse und Synthese‹. Guillaumes Sieg sei, so Larroumet, davon abhängig, ob er beweisen könne, dass Synthesen durch Analysen vollkommen zerlegbar seien – ein Vorgang, dessen Durchführbarkeit Ravaisson bestritt: »M. Guillaume überzeugte seine Kollegen und die meisten seiner Gegner, dass [...] *man durch Analyse die Synthese zer-*

17 »Als es an der Zeit war, den offiziellen Lehrplan für den Zeichenunterricht in den Grundschulen und den Écoles Normales zu bestimmen, sprach sich das Conseil Supérieur de l'Instruction Publique nach sorgfältiger Abwägung der Vor- und Nachteile für die Methode aus, die von M. Guillaume empfohlen wurde.« Ferdinand Buisson: »Dessin«, in ders. (Hg.), Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, Paris 1887, S. 580.

18 Die neuen Bestimmungen wurden unter Jules Ferry eingeführt. Siehe dazu folgende offizielle Lehrbücher: León Charvet: Enseignement primaire du dessin à l'usage des écoles primaires et de lycées et collèges par L. Charvet et J. Pillet, Inspecteurs de l'enseignement du dessin, Paris 1883; Jules-Jean Pillet: Dessin géométrique, conformément au programme officiel de 1882, Paris 1883.

legen müsse, [...] die die Natur dem Betrachter offenbart.«¹⁹ Guillaumes Ansatz für die Lösung des Problems von ›Analyse und Synthese‹ machte die Vorteile einer ›geometrischen‹ Pädagogik plausibel.

In zunehmendem Maße arbeitete Guillaume mit einem Kader von Wissenschaftlern und Künstlern zusammen, die eines gemeinsam hatten: das Interesse an proto-kinematographischen Technologien. So verfolgte er die Arbeit des Astronomen Jules Janssen, der im Jahre 1874 den ›photographischen Revolver‹ erfunden hatte, und die des berühmten Physiologen Etienne-Jules Marey, der Janssens Revolver 1882 in ein ›fusil photographique‹ umbaute. Darüber hinaus schloss er sich mit anderen berühmten Wissenschaftlern zusammen, die mit der *Laterna Magica* sowie mit den graphischen und chronophotographischen Technologien arbeiteten, die zuerst von Janssen und Marey angewendet worden waren. Zu diesen zählten Mathias Duval (Professor für Anatomie an der *Ecole des Beaux-Arts*), Paul Richer (den seine Arbeit mit Charcot über die Hysterie bekannt machte) und Edouard Cuyer (Professor für Anatomie an der *Ecole des Beaux-Arts* in Rouen, der als Prosektor Duvals arbeitete).²⁰ Außerdem kooperierte Guillaume mit Oberst Emile Duhouset, einem Kriegshelden, der dafür bekannt war, die graphischen Spuren Mareys in Zeichnungen von galoppierenden Pferden umzusetzen, die einen nie zuvor gesehenen Detailreichtum in der Bewegung dieser Tiere erkennen ließen.²¹ Der Rat, den Duhouset den Künstlern gab, war einfach: Gehen

19 Gustave Larroumet: *L'Art et l'Etat en France*. Paris 1895, S. 214; Hervorhebung hinzugefügt.

20 Duval und Carlet benutzten seit 1867 ein Zootrop mit Bildern, die nach Photographien gemalt worden waren, Duval arrangierte Zeichnungen vom Gang eines Menschen und der Bewegung eines Pferdes in einem solchen Zootrop und wiederholte später diese Experimente mit Mareys Pferdebildern. Im Jahre 1878 benutzte er, wie andere auch (Uchatius, Dagui, Reynaud), ein Projektions-Zootrop mit Bildern, die nach Photographien entstanden waren. Die Versuche Duvals, Mareys Zeichnungen in ein Zootrop einzupassen, sind in Marta Braun: *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*, Chicago 1992, S. 30 und S. 48 verzeichnet. Marey beschrieb die Versuche Duvals in *Le Mouvement*. Richer betrachtete sich selbst als Mitglied der gemeinsamen Bemühung, die »chronophotographische Methode[,] die von Marey eingeführt worden war«, in die Kunst einzuführen. Er nahm die Photographien von Muybridge, die Methoden Mareys und Duvals Experimente mit dem Zootrop als Ausgangspunkt für die Kunstpädagogik. Siehe Paul Richer: *Physiologie artistique de l'homme en mouvement*, Paris 1895, S. 16.

21 Während des Französisch-Preußischen Krieges war Duhouset unter den letzten, die gegen Preußen Widerstand leisteten, und die Tatsache, dass er General Raoult an der Front in einer der letzten bitteren Schlachten ersetz-

Sie sich bei »L'Illustration in der Rue Saint-Georges 13«²² ein Phenakistiskop kaufen, d.h. eine rotierende Scheibe, die dazu dient, Bildern den Anschein von Bewegung zu verschaffen, und üben Sie damit! All diese Wissenschaftler und Künstler waren an Technologien der Synthese und Analyse interessiert. Sie alle verband der Eifer in der Arbeit mit der *Laterna Magica*, graphischen Spuren und Chronophotographien.

Empfinden

Ravaissons Antwort auf die pädagogischen Dilemmata, mit denen sich Frankreich auseinandersetzen musste, basierte auf einer anderen Lösung des Problems von Form und Bewegung. Er stützte sich auf die Arbeit von Leibniz und zitierte ihn, um zu beweisen dass »Bewegung nicht aus der Ruhe hergeleitet werden könne«.²³ Während Ruhe aus der Bewegung hergeleitet werden könne, sei der umgekehrte Vorgang schlechthin unmöglich. Dieser einfache Lehrsatz hatte zahlreiche Auswirkungen auf das Leben als solches, auf die Philosophie und auf die Pädagogik. Er war

te, machte ihn berühmt. Im Zuge dieser letzten Schlacht wurde er gefangen genommen und in Stuttgart interniert, wo er in Gefangenschaft weiter Pferde studierte. Er war auch dafür bekannt, die Persische Armee umstrukturiert zu haben sowie außerdem dafür, rücksichtslos den Mascara-Aufstand in Algier unterdrückt zu haben, wofür er den Titel eines Offiziers der Ehrenlegion verliehen bekam. Von ihm stammen auch die Bilder und Diagramme der weltberühmten *Instructions signalétiques* des Kriminologen Alphonse Bertillon. Darüber hinaus wurde er dafür berühmt, als erster vom Stil der Porträtkünstler (die Dreiviertelansicht), der zuvor in der Anthropologie verwendet worden war, abzugehen und die Seiten- und Frontalansichten der Fahndungsbilder zu übernehmen. Zum Verhältnis Guillaumes zu Duhouset siehe auch Émile Duhouset: »Proportions artistiques et anthropométrie scientifique«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 3 (1890), S. 59–73. Émile Duhouset: *Le Cheval, allures, extérieur, proportions*. Paris 1881. Unter den von Duhouset genannten Künstlern, die sich im Umgang mit dem Zootrop übten, waren Gérôme, Claude, Goubie und Guesnet. Die Zootrop-Arbeiten Duhousets werden in M. Braun: *Picturing Time*, S. 30 und S. 48 sowie in Émile Duhouset: »Le Cheval dans l'art«, in: *Gazette des Beaux-Arts* 29 (1884), S. 46–54; S. 242–256; S. 437–450 erwähnt (auf S. 449). Eine von einem Zeitgenossen verfasste Beschreibung der Werke von Duhousets und Cuyers in der Ecole ist zu finden in Alexis Lemaistre: *L'Ecole des beaux-arts dessinée et racontée par un élève*, Paris 1889, S. 128–131.

22 E. Duhouset: »Le Cheval dans l'art«, S. 448.

23 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 677.

Ravaissons Hauptargument gegen reduktionistische und materialistische Theorien, seine Antwort auf das Problem der Induktion und für ihn der Grund, warum die Wissenschaft immer der Kunst bedürfen würde. Am Ende war er auch sein Beweis für die Existenz Gottes. Ravaisson sah in der Bewegung das Leben, die Willenskraft und deshalb das Göttliche selbst. Eine dargestellte Bewegung war letztendlich dargestellte ›Anmut‹ (*grâce*) – die Eigenschaft, die all diese Elemente in sich vereinte. Die einzige Möglichkeit, »Bewegung still zu stellen«²⁴ bestand darin, Anmut »festzuhalten«²⁵. Ravaissons Œuvre ist von immer wieder neuen Formulierungen des Bewegungsbegriffs durchzogen, stets betonte er jedoch, dass die Bewegung keine Aneinanderreihung statischer, diskreter Ereignisse sei.

Der Philosoph beschäftigte sich mit den Dualismen Pascals und setzte dem *esprit de géométrie* den *esprit de finesse* entgegen. Die Art, wie Ravaisson Pascal zitierte, war in Bezug auf die Frage, wie Bewegung darzustellen sei, besonders originell. Um zu beweisen, dass das Empfinden allen anderen Methoden überlegen war, verwies Ravaisson auf die hohe Geschwindigkeit, mit der Wahrnehmung funktioniert, wie sie in den *Pensées* beschrieben worden war: »Die Vernunft handelt mit Langsamkeit [...]. Das Gefühl handelt nicht so: es handelt in einem Augenblick.«²⁶ Diese temporäre *Asymmetrie* zwischen dem Verstand und den Sinnen beherrschte seine Diskussion des Unterschieds zwischen Logik und Ästhetik, Körper und Seele, zwischen Materie und Geist und dem Objektiven und Subjektiven. Sie wirkte sich auch auf das Verhältnis von Geometrie, Photographie und Bewegung aus.

Ravaissons Überlegungen hatten praktische Konsequenzen. Während Schülern bisher lediglich Geometrie beigebracht worden war, zielte seine Methode auf das direkte Zeichnen ab. Um zu lernen, wie man Bewegung darstellt, sollten die Schüler damit beginnen, die vollkommenste Verkörperung von ›Anmut‹ darzustellen: den menschlichen Körper. Sobald sie dieses gemeistert hatten, würden sie sich leicht über das Zeichnen von Tieren, dann Pflanzen und Mineralien bis auf den Grund durcharbeiten können, das Zeichnen einfacher geometrischer Figuren:

»So ergibt sich die universelle und unbestreitbare Tatsache, dass, wer in der Lage ist, den menschlichen Körper zu zeichnen, auch problemlos alle anderen Formen zeichnen kann, von der des Tieres, die der des Menschen am meisten ähnelt, über die der weniger komplizierten Mineralien, bis schließlich zu den

24 Ebd., S. 680.

25 Ebd., S. 680.

26 B. Pascal: Gedanken, S. 53.

einfachsten Formen, die von der elementarsten Geometrie gekennzeichnet sind.«²⁷

In der Erziehungswissenschaft mit geometrischen Übungen zu beginnen anstatt mit ihnen zu enden, sei ein Fehler, da die Geometrie zur Darstellung der Wunder des Lebens unzulänglich sei: »Wenn die Geometrie auch bei der Konstruktion von Formen, die rohe Objekte darstellen, in bestimmtem Maße dienlich sein kann, dann kann sie beim Lebewesen unmöglich mehr als eine nur ungenügende Annäherung sein.«²⁸ Kinder sollten lernen, so Ravaisson, »Anmut« und ihre menschliche Verkörperung, den »Charakter«, darzustellen. Sie sollten zuerst die Physiognomie und den Ausdruck angehen. Diese Darstellungen von Bewegung verkörperten das vollendete, alles andere übertreffende Genre der Kunst. Ihre Überlegenheit war nicht aus irgendetwas Minderwertigem zusammengesetzt. Sie war von unten aus unerreichbar: »[...] minderwertige Genres gehen nicht irgendwann in höherwertige über; im Gegenteil, die höherwertigen erklären die minderwertigen, und derjenige, der mit den ersten vertraut ist, *ist dies praktisch auch mit den letzteren*.«²⁹

Ravaisson hielt die Auffassung, dass Bewegung aus einer Summierung von statischen, unendlich kleinen Schnitten bestünde, sowohl für falsch als auch für schlichtweg gefährlich. Schüler sollten sich der schwierigsten Aufgabe zuerst widmen – nicht der leichtesten: »[...] das erste Modell, das man [dem Schüler] vorsetzen sollte, sollte dasjenige sein, das den Begriff der Bewegung, des Lebens und der Anmut am kraftvollsten vermittelt.«³⁰ Sie sollten damit anfangen, den menschlichen Körper zu studieren weil »die menschliche Form uns alle anderen Formen erklärt, weil sie die sichtbare Form des Geistes ist.«³¹ Dieser pädagogische Rat ging unmittelbar mit einer hierarchischen Beziehung zwischen Form und Bewegung einher, in der Form als zweitrangig und abgeleitet erschien: »Formen«, erklärte er, seien »Spuren von Bewegung, die haltbar gemacht sind. [...] Sie sind wie stillgestellte Bewegungen.«³²

Ravaissons non-kinematographisches Verständnis von Bewegung stand im Einklang mit dem bestimmter Schriftsteller der Romantik wie Goethe, der Künstler bewunderte, die »prägnante« Augenblicke so fixieren konnten, »daß wir das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige

27 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 677.

28 Ebd., S. 672.

29 Ebd., S. 677; Hervorhebung hinzugefügt.

30 Ebd., S. 679.

31 Ebd., S. 679.

32 Ebd., S. 680.

zugleich erblicken.«³³ Diese Auffassung zeigt tiefe Verwandtschaft mit der Philosophie der Epikureer und der Stoiker, in der geistige Übungen entwickelt wurden, um flüchtige Momente festzuhalten. Obwohl Übungen dieser Art ausschließlich mit alter oder späterer Ignatianischer Philosophie verbunden sind, rief Ravaissou seine Schüler dazu auf, sie anzuwenden. Wie »in der Antike« sollten Schüler Übungen absolvieren, die jenen glichen, »die unter der Bezeichnung *Gymnastik* zusammengefasst waren«, welche sich jedoch mit der Formung »des Geistes« beschäftigten.³⁴ In seiner Pädagogik imitierte er die alten Griechen, die, »um das Wohl des Geistes willen, mehr Zeit in körperliche und geistige Übungen investierten. Sie konzentrierten sich mehr auf Spiele und Pausen [...] als auf Arbeit.«³⁵ Dank Ravaissou war die Pädagogik des Zeichnens während des Zweiten Kaiserreichs von diesen Übungen und Spielen durchdrungen.

Ravaissou wandte sich den Linien zu, »großartigen Linien, die die Schönheit von Formen schaffen, und welche dieselben sind, die die Anmut der Bewegung hervorbringen.«³⁶ Wie zuvor sein eigener Kunstlehrer bürgte auch er für das Vorhandensein »metaphysischer Linien«, für »supra-physische Linien«, die Bewegung verkörperten. Bis ins Detail beschrieb er »diese oberste Linie, die über alle anderen herrscht, und die sich deshalb allein durch diese anderen Linien dem Auge offenbart, diese Linie, die sich lieber erahnen als zeigen lässt und die weniger für das Auge als für die Phantasie und den Gedanken existiert.«³⁷ Er bewunderte die Meister dieser Linien, unter ihnen vor allem Tizian (von dem er Kopien machte), Michelangelo, Raphael, Fra Bartholomeo und Corrège. Er war von Leonardo da Vinci als Denker wie auch als Künstler gefesselt. Er verabscheute jene, die der Geometrie übertriebenes Gewicht beima-

33 Johann Wolfgang von Goethe: »An Friedrich Karl Ludwig Sickler [Concept]«, in: Goethes Werke, [Sophienausgabe], IV. Abteilung: Briefe, 22. Band: Januar 1811 – April 1812, Weimar 1901 [1812], S. 361; auch zitiert in Pierre Hadot: Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitien der Weisheit, 2. Aufl., Frankfurt a.M. 2005, S. 119.

34 Félix Ravaissou: »Art«, in: Ferdinand Buisson (Hg.), Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, Bd. 1, Paris 1882, S. 122.

35 Félix Ravaissou: »Education«, in: Revue bleue, revue politique et littéraire 39, S. 513–519, 1887, auf S. 517.

Ravaissous Ansichten zur Pädagogik der Griechen erschienen in Félix Ravaissou: »Conditions d'une pédagogie capable de préparer à la vie: l'exemple de Grecs«, in: Paul Bottinelli (Hg.), La Nouvelle Journée, S. 260–275; S. 369–383.

36 F. Ravaissou: »L'Enseignement du dessin«, S. 680.

37 Ebd., S. 680.

ßen, zu denen er den Schweizer Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi, Louis Benjamin Francœur (Verfasser von *L'Enseignement du dessin linéaire*), den Professor und Künstler Alexandre Dupuis sowie das Werk der »modernen zweitklassigen Künstler wie Luca-Cambiaso« zählte.³⁸ Nichts faszinierte ihn mehr als die Kunst der Griechen. Besonders verehrte er die Venus von Milo, die er im Keller des Louvre versteckt hielt, als sie von den Bränden der Kommune im Jahre 1871 bedroht war.

Mit der Geometrie wider die Bewegung

In direktem Gegensatz zu Ravaisson glaubte Guillaume an einen »Aspekt des Unpersönlichen im Zeichnen, einen notwendigen Aspekt der Genauigkeit neben der Suche nach Schönheit, nämlich den geometrischen Aspekt, der mit Präzision gelehrt und erlernt werden kann«.³⁹ Es stellte sich heraus, dass er genau so war, wie er sich selbst beschrieben hatte, ein Künstler »der militärischsten Sorte«, der stets den *unpersönlichen* Aspekt des Zeichnens betonte: das »grammatische und unpersönliche Element«.⁴⁰ Schüler sollten zeichnen lernen indem sie zuerst Geometrie lernten. Sie sollten »mit dem geometrischem Zeichnen (*dessin linéaire*) beginnen, um am Ende bei der Abbildung der Wirklichkeit anzukommen«.⁴¹ Er wünschte Wahrheit (die er mit der Perspektive gleichsetzte), und nicht Wahrscheinlichkeit (die er von ihr unterschied).

Guillaume klagte darüber, dass die aktuellen pädagogischen Verfahren zu »empirisch« seien. In einem Artikel, der sich für radikale Veränderungen aussprach, erklärte er seinen Begriff von Empirie: »[...] unter empirisch verstehen wir dasjenige, das auf keinerlei Wissen oder An-

38 Ebd., S. 676. Siehe auch Alexandre Dupuis: *De l'enseignement du dessin sous le point de vue industriel*, Paris 1836.

39 Conseil supérieur des Beaux-Arts: Procès-verbaux des séances de la Commission de l'organisation de l'enseignement du dessin, in: Archives Nationales, F21 7540, in den Ordnern Procès-verbaux de Commissions 1876–1883, S. 1–60, 1876, hier S. 17.

40 Commission de l'enseignement du dessin: Procès-verbaux des séances, in: Archives Nationales, F21 7540, in den Ordnern Procès-verbaux de Commissions 1876–1883, 21. Juli 1879, S. 19f.

41 Ebd., S. 20. Sein Ziel war es, »das Auge dazu zu bringen, in aller Klarheit zu sehen, und später dazu in der Lage zu sein, die Perspektive als Beweis zu verwenden, der der Wahrscheinlichkeit die Wahrheit entgegensetzt«. Ebd., S. 20.

wendung von Regeln der Perspektive oder der Anatomie basiert«. ⁴² Er brachte seinen Unmut darüber zum Ausdruck, dass die aktuelle ›empirische‹ Methode darin bestand, »wiederholt mit einer unterwürfigen Treue Lithographien, Gravuren und Photographien nachzuahmen«. ⁴³ Die Methode der Empirie war schädlich, denn sie war die eines Zuschauers.

Die Dichotomie, der sich die pädagogischen Grundsätze der Dritten Republik gegenüber sahen, wurde durch den wachsenden persönlichen Antagonismus zwischen Guillaume und Ravaisson verstärkt. 1876 standen sie sich in direkter Konfrontation gegenüber und lieferten sich während der Tagungen des Conseil Supérieur des Beaux-Arts unter dem Vorsitz von Chennevière, dem damaligen Direktor der Ecole des Beaux-Arts, ein scharfes Wortgefecht. Ihre unterschiedlichen Standpunkte brachten eine soziale und politische Spaltung samt ihrer erkenntnistheoretischen Folgen ans Tageslicht. Dieser Bruch hing mit Meinungsverschiedenheiten darüber zusammen, welche Lehre man aus der Niederlage Frankreichs gegen die Preußen zu ziehen habe sowie mit Debatten über die angemessenen Formen politischer Repräsentation.

Guillaume kritisierte die Pädagogik des Zeichnens, die unter dem besiegten Zweiten Kaiserreich eingeführt worden war, und plädierte für die Rückkehr zu einem Unterricht, der auf der Basis von Geometrie und Perspektive aufgebaut war. Er monierte, dass dem ›Empfinden‹ ein Übermaß an Bedeutung beigemessen wurde und strebte stattdessen eine Rückkehr zu den ›positiven Prinzipien‹ einer einheitlichen ›Methode‹ an. ⁴⁴ Andernfalls, warnte er, würde man Gefahr laufen, »das Zeichnen auf immer im Bereich des *a-peu près* zurückzulassen: seine Genauigkeit und seine Imperfektionen würden keine anderen Richter als unsere Sineseeindrücke finden. Der Künstler wird niemals Gewissheit erhalten«. ⁴⁵ Gänzlich überzeugt, dass Künstler »die Empirie bekämpfen« sollten, indem sie dem Beispiel der Wissenschaftler folgten, beklagte Guillaume die verbreitete Meinung, dass, »was die Kunst des Zeichnens angeht«, die Künstler »sich mit dem äußerlichen Anschein begnügen« sollten. ⁴⁶

Guillaume räumte der Geometrie und den utilitaristischen Aspekten des Zeichnens den absoluten Vorrang ein. Er gab zu Bedenken, dass jene, die »von der künstlerischen Berufung träumen, die Ausnahme sind«, und bestand darauf, dass der Unterricht sich »an die Massen richten«

42 Eugène Guillaume: »L'Enseignement du dessin«, in: Ferdinand Buisson (Hg.), Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire, Bd. 2, Paris 1882, S. 688.

43 Ebd.

44 Vgl. ebd., S. 684.

45 Ebd.

46 Vgl. ebd.

sollte.⁴⁷ Die meisten Schüler, so argumentierte er, »werden Handwerker sein«. ⁴⁸ Aus diesem Grund müssten »Gewohnheiten der Präzision und Exaktheit« vermittelt werden, »die großartige Künstler wie auch gute Handwerker ausmachen«. ⁴⁹ Chennevière, der Vorsitzende des Conseils, stimmte mit Guillaumes utilitaristischem Schwerpunkt überein und beharrte darauf, dass das Ziel der Kommission »wirklich nicht die Ausbildung von Künstlern« ⁵⁰ sei. Vielmehr soll sie einen Weg finden, den Kindern von Bauern und Handwerkern das Werkzeug an die Hand zu geben, um selbst, d.h. in eigenständiger Art und Weise, gute Arbeiter zu werden, sei es in der Stadt oder auf dem Lande, indem man ihnen einfache und klare Mittel dafür zur Verfügung stellte, durch das Zeichnen präzises Denken zu lernen, was für die meisten Handwerke (Pflüger, Steinmetze, Zimmerer, Schweißer, Gärtner, etc.) genauso nützlich sei wie das Alphabet. ⁵¹ Der Sohn eines jeden Bauern sollte mit einem Lineal und einem Kompass ausgestattet werden.

Wissenschaft und Bewegung

Ravaisson hätte mit Guillaumes utilitaristischem Ansatz zu einer Erziehung, die auf die ›Massen‹ zugeschnitten war, nicht weniger einverstanden sein können. Im vollen Bewusstsein, dass sich sein Rat an eine »Bevölkerung« richtete, die »für Berufe bestimmt« war, für die eine Ausbildung im »technischen Zeichnen« wohl ausreichte, bestand der Philosoph darauf, dass sogar unter »den Niederen« das Zeichnen »unabhängig von seinem technischen Nutzen« behandelt werden sollte. ⁵² Das freie Zeichnen, wenn es auch nicht so unmittelbar anwendbar war wie das technische Zeichnen, sei ein »wichtiges Mittel der Allgemeinbildung«. ⁵³ Der Philosoph wurde jedoch seiner elitären Einstellung wegen attackiert. Schließlich hatte er sich geweigert, eine Professur anzunehmen, weil er »ein Leben *plus mondaine* vorzog, ein Leben von mehr Erhabenheit und Glanz, fernab von der Armutsgrenze, an der die Professoren sich bewegten«. ⁵⁴ Er stammte aus einer Familie, »in der man es gewöhnt war, wich-

47 Ebd., S. 689.

48 Ebd.

49 Conseil supérieur des Beaux-Arts: Procès-verbaux des séances de la Commission de l'organisation de l'enseignement du dessin, S. 17.

50 Ebd., S. 6.

51 Ebd.

52 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 683.

53 Ebd.

54 J. Billard: »Introduction«, S. 14.

tige Ämter im Staat zu bekleiden«. ⁵⁵ Der Onkel, bei dem er aufgewachsen war, war nicht nur Conseiller d'Etat und Ministre du Tresor im Ersten Kaiserreich gewesen, sondern hatte die persönlichen Glückwünsche dazu vom großen Napoleon selbst entgegengenommen.

Guillaume verspottete das hoch trabende Idealbild Ravaissons vom möglichen Beitrag des ›Empfindens‹ zur sozialen Befriedung und wies darauf hin, dass »man nicht ernsthaft glauben könne, dass Zeichnen auf dem Lande die *régénération du peuple* erwirken könnte«. ⁵⁶ Kritiker warfen Ravaisson vor, wahnhaften Vorstellungen zu unterliegen. Der Stubbengelehrte, der im Louvre residierte, litt wohl »unter einer Vielzahl von Fehlannahmen, was den Grundschulunterricht und die Umstände unter denen, vor allem auf dem Lande, unterrichtet wird, betrifft«. ⁵⁷ Für ihn war es ein Leichtes, die einfachen Ansichten der Kommission zu verachten. Doch der Philosoph gab diesen Angriffen nicht nach. Der Schriftführer der Procès-Verbaux erklärte, warum Ravaisson dem Plan Guillaumes seine Unterstützung verweigerte: »Das Projekt entsprang einer Ansicht, die viel zu materiell war, zu realistisch, als dass M. Ravaisson sie hätte akzeptieren können.« ⁵⁸

Ravaisson versuchte, die Logik der Argumente seines Gegners zu untergraben, indem er darauf beharrte, dass auch er sich auf der Seite der Wissenschaft befände. Unbescheiden wandle er auf den Spuren von »Descartes, Leibniz und Pascal«. ⁵⁹ Er behauptete, dass die Mitglieder der Kommission etwas lehren wollten, das »weder Kunst noch Wissenschaft« sei. Diese Bemerkung erzeugte beim aristokratischen Kunstkritiker Henri Delaborde deutliches Unbehagen, und der Wortwechsel wurde beinahe beängstigend heftig. Delaborde, so wird berichtet, »teile nicht die Ansicht Ravaissons, dass die Art von Zeichnen, die man unterrichten wird [...], weder Kunst noch Wissenschaft sei. Sie wird in der Tat eine Wissenschaft sein, eine elementare, ohne Zweifel, aber wahrlich eine Wissenschaft.« ⁶⁰ Der Philosoph lenkte nicht ein. Er fuhr fort, Guillaumes überhebliche Wissenschaftlichkeit mit der Behauptung anzugreifen, dass

55 Ebd. S.6.

56 Conseil supérieur des Beaux-Arts: Procès-verbaux des séances de la Commission de l'organisation de l'enseignement du dessin, S. 17.

57 J. Billard: »Introduction«, S. 19. Anmerkung von Jourdain, Secrétaire General.

58 Ebd., S. 16f.

59 Commission de l'enseignement du dessin: Procès-verbaux des séances, in: Archives Nationales, F21 7540, in den Ordnern Procès-verbaux de Comissions 1876–1883, 25. Juli 1879, S. 21.

60 Conseil supérieur des Beaux-Arts: Procès-verbaux des séances de la Commission de l'organisation de l'enseignement du dessin, S. 20f.

seine Gegner von den Theorien des Wissens nicht das Geringste verstünden. Als Philosoph halte er ihren klischeehaften Gebrauch von Begriffen wie ›Wissenschaft‹, ›Wahrheit‹, ›Geometrie‹ und ›Perspektive‹ für naiv. Ravaisson stellte bohrende Fragen: Was verstehe Guillaume denn genau unter empirisch? Was meine er mit Geometrie? Was sei die Beziehung der Perspektive zum Sehen, der Mathematik zur Wahrheit? Er fragte, ob »im Zeichnen eines Profils oder eines Kopfes denn keine Präzision zu finden« sei. Und erklärte: »Die Geometrie hat auf diese Eigenschaft [d.h. die Präzision] kein Monopol. Lassen Sie uns, nebenbei bemerkt, die Worte Pascals nicht vergessen: auch wenn die Geometrie über ihre Präzision verfügt, gibt es da noch eine andere, die größer und wahrer ist, die des Geistes.«⁶¹ Stets jedoch, wenn Ravaisson versuchte, die Diskussion auf eine erkenntnistheoretische Ebene zu bringen, wurde er von Guillaume unterbrochen, der fest davon überzeugt war, dass »abstrakte Argumente hier nichts zu suchen haben sollten. Vor allem müsse man dieser unpassenden Phylosophie [sic] Misstrauen entgegen bringen.«⁶²

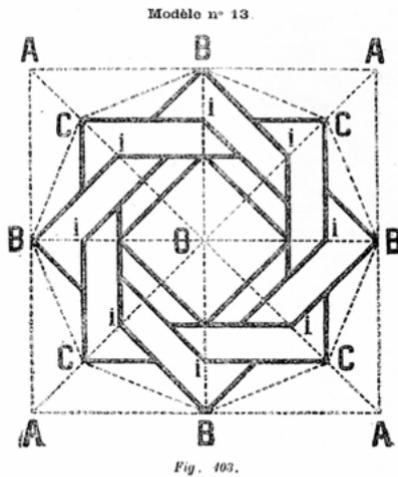


Abbildung 1:⁶³ Arabeske einer typischen *dessin linéaire*-Übung, wie sie nach den Bildungsreformen Guillaume's ausgeführt wurde.

61 Commission de l'enseignement du dessin: Procès-verbaux des séances, 25. Juli 1879, S. 22.

62 Commission de l'enseignement du dessin: Procès-verbaux des séances, 21. Juli 1879, S. 18.

63 L. Charvet: Enseignement primaire du dessin à l'usage des écoles primaires et de lycées et collèges par L. Charvet et J. Pillet, S. 151.

Ravaissons Ansprüche an die Wissenschaft stifteten große Unruhe. Von den Sekunden, nachdem der Philosoph das Thema aufgebracht hatte, konnte der Schriftführer nur berichten: »An diesem Punkt verlor die Diskussion ihren persönlichen Charakter und entartete zu einer Form von Konversation, an der sich viele Mitglieder auf einmal beteiligten.«⁶⁴

Im Jahr 1879 begründete die neue Kommission, ohne dem lebhaften Protest Ravaissons Beachtung zu schenken, »einen exakten Zusammenfall von den Studien des Zeichnens [*dessin*] und denen der Mathematik«, und beendete so einen langen Kampf, der 1865 im Herzen der Union Central des Beaux-Arts Appliqués à l'Industrie begonnen hatte.⁶⁵

Esprit de finesse

Jahre, nachdem die Kommission für Zeichenunterricht sich zum ersten Mal zusammengefunden hatte, überdachte Ravaisson seine Vorstellungen von damals. Das erste Mal veröffentlichte er sie 1882, als selbständige Artikel zu den Stichworten »Art« und »Dessin« im *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* (das von dem berühmten Reformers Ferdinand Buisson herausgegeben wurde). Die Veröffentlichung hatte eine Antwort Guillaumes zur Folge.⁶⁶ Ravaisson formulierte in seinen Artikeln die Pflicht, »Volksschulen nicht das Recht zu verwehren, eine Ausbildung zu erteilen, die darauf ausgelegt war, die *esprits d'élite* zu erwecken, die dort verborgen sein könnten.«⁶⁷ Indem man den Schülern das Recht auf Nebenfächer vorenthalte, so seine Argumentation, würde man die Welt zweiteilen, in »eine Schar, die zur Barbarei verurteilt ist« (die er mit Sklaven verglich), auf der einen Seite, und in eine »privilegierte Klasse« auf der anderen.⁶⁸ Ein Unterricht, wie er nach Guillaumes Vorstellungen abgehalten wurde, der nur auf Nutzen und Anwendbarkeit ausgerichtet war, würde nichts als »Eitelkeit und Selbstgefälligkeit begünstigen.«⁶⁹ Erzieher, die den Kindern Tätigkeiten ohne klare Anwend-

64 Commission de l'enseignement du dessin: Procès-verbaux des séances, 25. Juli 1879, S. 27.

65 Zu Guillaumes Äußerung über die Union Central siehe Eugène Guillaume: »Lettre de M. Eugène Guillaume sur la réforme de l'enseignement du dessin«, in: *L'Art et l'Etat en France*, Paris 1895, S. 356ff., hier S. 358.

66 Henri Bergson erklärte, wie es 1882 zu einer Überarbeitung kam, als »der Verfasser im vollen Besitze seiner Philosophie war.« H. Bergson: »Das Leben und das Werk von Ravaisson«, S. 267. Siehe auch H. Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaisson«, S. 1469.

67 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 683.

68 Ebd.

69 F. Ravaisson: »Art«, S. 123.

barkeit beibringen, könnten in ihnen einen »Geist der Unvoreingenommenheit«, und, »wenn nötig, der Selbstzucht« gedeihen lassen.⁷⁰ Andernfalls gehe Frankreich das Risiko »einer gaunerhaften und schlecht erzeugten Bevölkerung« ein.⁷¹ Erziehung sollte »nur aus dem bestehen, was vollkommen der althergebrachten und traditionellen Bedingung der ›Liberalität‹ entspricht«. Die Schüler sollten kraft ihres »Umgebenseins von Gegenständen« unterrichtet werden, »die von einer Perfektion sind, welche dem Göttlichen nahe kommt«. ⁷² Schulen sollten »Tempel« sein, »in denen der Unterricht dem Göttlichen selbst entspringt«. ⁷³ Ravaissons Ansatz, »materielle Interessen« mit »spirituellen« pädagogischen Methoden zu bekämpfen, war seine einfache Antwort auf die schwierige soziale Frage, die *question ouvrière*.⁷⁴

Im Anschluss formulierte Ravaisson die erkenntnistheoretischen Auswirkungen der Debatte. Er stimmte der Beobachtung zu, dass sich zwei klar trennbare, sich zunehmend zu Gegensätzen entwickelnde Alternativen in der Pädagogik abzeichneten, die er in philosophischen Termini beschrieb. Während der eine, »mathematische«, mit »Quantität« zu tun habe, beschäftige sich der andere mit »Qualität«, die über das »Empfinden oder unmittelbar über die Intuition« begriffen werden könne:

»[...] alles kann von zwei unterschiedlichen Gesichtspunkten aus betrachtet werden [...]. Dabei kann man den einen als den logischen, den anderen als den ästhetischen bezeichnen; eine Unterscheidung, in der die zwischen Körper und Seele wieder zu finden ist, oder zwischen Materie und Geist, und darüber hinaus noch jene andere, welche den Philosophen bekannt ist, die zwischen dem Objektiven und dem Subjektiven.«⁷⁵

Im Unterschied zu Guillaume meinte Ravaisson nicht, zwischen diesen beiden Möglichkeiten gefangen zu sein, und sich entweder auf die eine

70 Ebd.

71 Ebd.

72 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 684. »Für den Aufbau des Zeichenunterrichts an jeder Schule, und zwar egal welcher Art, muss man in jedem Fall zu allererst eine gewisse Anzahl von Kopien von Meisterwerken beschaffen, die, in Form von Abgüssen, Stichen und Photographien der allerbesten Qualität, die Vorstellung vollkommener Schönheit im Geist erwecken werden.« Ebd., S. 684.

73 Ebd., S. 684.

74 Zu diesem Thema sind Beiträge Ravaissons zu finden in Félix Ravaisson: »Le Code civil et la question ouvrière«, in: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences Morales et Politiques* 126, 1886, S. 147–152; sowie in F. Ravaisson: »Education«, S. 513–519.

75 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 672f.

oder auf die andere stützen zu müssen. Methoden, die auf »logischer Herleitung oder mechanischem Ablauf« basierten, bedürften auch derjenigen, die sich darüber definierten, Realität über die »direkte Intuition« zu begreifen. Guillaume war anderer Meinung.

Die Photographie vor dem Photogramm

Die Heftigkeit des Zusammenstoßes zwischen den beiden Männern wird verständlicher, wenn man in Rechnung stellt, wie das einfache Bündnis zwischen Wissenschaft, Wahrheit und Geometrie, das von Guillaume und anderen Mitgliedern der Kommission gewahrt wurde, immer wieder in Frage gestellt wurde: in Kreisen der Philosophie, aber auch in denen der Wissenschaft. Die Frage war besonders in Auseinandersetzungen darüber, wie Bewegung sich darstellen ließe, von Bedeutung – ein Gebiet auf dem, selbst unter Wissenschaftlern, Übereinstimmung eine Seltenheit war. So bemühten sich die Astronomen vergeblich um einen Konsens bei diesem Thema.⁷⁶ Auch die Erfolge, die Marey in der Bestimmung der sukzessiven Phasen des Galopps eines Pferdes erreicht hatte, waren umstritten.⁷⁷

Die Stellung der Photographie in Wissenschaft und Pädagogik war besonders problematisch. Guillaume versuchte, sie komplett aus seinem pädagogischen Programm zu verbannen. Er siedelte sie neben gefährlichen empirischen Methoden an, die auf »Wahrscheinlichkeit« statt »Wahrheit« beruhten. Dem Beispiel Guillaumes folgend, »lehnten« Mitglieder der Kommission »jede Form von Photographie auf das Strikteste als gefährlich ab, und zwar in gleichem Maße vom pädagogischen Standpunkt aus wie von dem des Geschmacks. Die Photographie ist zwangsläufig eine unintelligente und treulose Übersetzung der Werke von Bildhauern und Malern, und sie sollte Kindern unter keinen Umständen vorgesetzt werden.«⁷⁸ In diesem Punkt waren sich die Künstler Lehman, Cabanes und Henriquel Dupont alle einig, nämlich dass die Photographie

76 Jimena Canales: »Photogenic Venus: The »Cinematographic Turn« and Its Alternatives in Nineteenth-Century France«, in: *Isis* 93 (2002), S. 585–613.

77 Die Polemik gegen Marey wird kurz in Gabriel Colin: *Traité de physiologie comparée des animaux considérée dans les rapports avec les sciences naturelles, la médecine, la zootechnie et l'économie rurale*, Paris 1886, S. 40 erwähnt. Graphische Spuren, so Colin, brachten nichts Neues in die früheren Methoden ein, weil sie der »Harmonie der Imitation« entbehrten.

78 Conseil supérieur des Beaux-Arts: *Procès-verbaux des séances de la Commission de l'organisation de l'enseignement du dessin*, S. 29. Äusserung des Préfet de la Seine.

nur als kostengünstiges Vervielfältigungsmittel für Drucke und Zeichnungen verwendet werden sollte. Im Vergleich zu den eindeutigen Vorzügen der Geometrie lagen die minderen wissenschaftlichen Qualitäten der Photographie für sie offen zu Tage. Während Guillaume und die Kommission sich um die Verbannung der Photographie vom Lehrplan bemühten, deckte Ravaisson die Paradoxa und Widersprüche in ihren Argumenten auf. Der Philosoph erinnerte sie an so manche wissenschaftliche Eigenschaft der Photographie – an eine Reihe wertvoller Qualitäten, die Guillaume und sein Kreis zu schätzen vorgaben: »Was den Grad an Präzision, den die Photographie erreicht hat, beweist, ist das Vertrauen, das heute von Wissenschaftlern in sie gesetzt wird, die sie dazu benutzen, Phänomene der kompliziertesten Art zu untersuchen.«⁷⁹ Wie konnten Guillaume und seine Anhänger behaupten, im Begriff zu sein, eine wissenschaftliche Ausbildung einzuführen und gleichzeitig die Photographie zurückweisen?

Ravaisson hingegen verteidigte den Gebrauch der Photographie im Zeichenunterricht. In den 1850er Jahren sprach er sich im Zuge einer kompletten Umwälzung der Pädagogik zu Gunsten des ›Empfindens‹ und der ›Intuition‹ für das Abzeichnen ›künstlerischer‹ Photographien als Übungsmethode für die Schüler aus. Er beharrte darauf, dass die beste Methode, um das Zeichnen zu erlernen, darin bestehe, die alten Meister zu kopieren (oder Photographien oder Abgüsse ihrer Werke), und dann zu exegetischen Übungen auf der Grundlage genauer, eingehender und wiederholter Studien einer Handvoll von Meisterwerken überzugehen. Delacroix stimmte diesem Aspekt seiner Methodik zu, außerdem war er sich sicher, dass die Schüler daran Spaß haben und sich befreit fühlen würden. Darüber hinaus handelte es sich seiner Meinung nach um ein gutes Gegengewicht zu den traditionellen Methoden der Geometrie.

Die Idee, über das Nachzeichnen von Photographien das Zeichnen zu erlernen, war in einem überaus beliebtem Buch mit dem politisch provokanten Titel: *Zeichnen ohne Lehrer* von Elisabeth Cavé vorgestellt worden. Delacroix, der das Buch für die *Revue des Deux Mondes* rezensierte, stimmte ihrer zentralen Aussage zu: »Es spielt keine Rolle, ob der Lehrmeister eine Maschine ist.«⁸⁰ Cavés Vorgehensweise unterschied sich ra-

79 Ebd., S. 31.

80 Eugène Delacroix: »Revue des arts: Les dessins(?) sans maitre, par Elisabeth Cavé«, in: *Revue de deux mondes* (1850), S. 1139–1146, hier S. 1142. Die Rezension von Delacroix ist in ihrer Übersetzung und als Neudruck in Elisabeth Cavé: *Drawing without a Master: The Cavé Method for Learning to Draw from Memory*, New York 1868 zu finden. Obwohl Delacroix mit Ravaisson zusammenarbeitete, distanzierte er sich schließlich von einer

dikal von der, die Guillaume und seine Kommission verteidigten, welche allgemein mit der pädagogischen Lehre Pestalozzis in Verbindung gesehen wurde.

Guillaumes Standpunkt in Bezug auf die Photographie war diametral entgegengesetzt zu der Position, die er in Bezug auf die aufkommenden proto-kinematographischen Technologien vertrat. Seiner Meinung nach federten die graphischen und die aufkeimenden kinematographischen Technologien die Gefahren der Wahrscheinlichkeit und des Empirismus mit der so dringend erforderlichen Wahrheit und Präzision ab. Nur in der Gestalt eines kinematischen Photogrammes war er bereit, die Photographie als eine berechnete Darstellung von Form zu akzeptieren: als Bild, das Teil einer kinematographischen Sequenz sein konnte. Mit den frühen 80er Jahren des 19. Jahrhunderts verliehen Erfolge in der Koppelung von sequentieller Photographie und Technologien der Synthese der Photographie einen gänzlich neuen erkenntnistheoretischen Status – einen Status, der sie von der bloßen Empirie allmählich abgrenzen sollte.

In der Pädagogik wurde die Abkehr von der Methode, deren Fürsprecher Ravaisson war, von einer stärkeren Nutzung kinematographischer Technologien begleitet, die für die ansonsten »empirischen« Schwächen entschädigte. Die Bestimmung der Photographie zu einer Form von Beweismittel hing gänzlich von dieser neuen Möglichkeit ab, sie kinematographisch aufzufassen. Sie war, und dies ist von größter Bedeutung, an den Niedergang ihrer Anwendung nach Ravaissonscher Art gebunden. Während der Philosoph sich bemühte, Form auf geistige und künstlerische Weise mit Bewegung zu verbinden, versuchten seine Gegner, dies auf mechanische Art zu vollbringen, d.h. mit Hilfe der aufkeimenden kinematographischen Technologien.

Göttliche Technologien

Ravaisson suchte nach Linien; er versuchte, »die Linie« zu finden, »die besser als alle anderen die Eigenschaften einer Kraft zum Ausdruck bringt, die, obwohl sie Hindernissen nachgibt, ihren Kurs beibehält, biegsam ist und doch nicht abweichend, der Seele eines Organismus gleich, der sie nicht aufgibt, außer um zu ihr zurückzukehren und sie immer wieder unter der Streuung ihrer Mächte zurückzuerobern, im Bewußtsein ihrer makellosen Identität.«⁸¹ Diese »supra-physische Linie« hatte irdische Auswirkungen. Indem er sich etwa auf die Büste der Venus von Mi-

Philosophie, die er als »neochristlich« ansah, siehe F. Towarnicki: »Avant-propos«, S. 18.

81 F. Ravaisson: »L'Enseignement du dessin«, S. 680.

lo konzentrierte, fand Ravaisson den Schlüssel zu einem lange als unlösbar geltenden Rätsel, der Position ihrer fehlenden Arme.⁸²

Der Philosoph zog alle historischen Dokumente über die Statue als Hilfsmittel heran, die ihm zur Verfügung standen, doch in ihnen war die Antwort nicht zu finden. Seine Hypothese basierte in erster Linie auf der *Physiognomie*: »Der Weg zur richtigen Interpretation der Venus von Milo ist lange nicht so beschwerlich, wenn man sich, um sie zu verstehen, am Entscheidenden festhält, nämlich am Wesen ihrer Gesichtszüge, dem Ursprung für alles Weitere.«⁸³ Sein Verständnis griechischer Skulpturen als Darstellungen von Anmut und Bewegung führte dazu, dass er ihr den Mars zur Seite stellte. Indem er dann seine Gedanken ganz auf ihre »Anmut« konzentrierte, löste er das Geheimnis ihrer verlorenen Gliedmaßen.⁸⁴

Bergson berichtete, dass »einige lächelten, wenn sie ihn [d.h. Ravaisson] die Arme der Göttin immer wieder von neuem modellieren sahen«.⁸⁵ Andere jedoch nahmen Ravaisson außerordentlich ernst. Bergson gab sich keine Mühe, die Wirkung, die Ravaisson auf ihn hatte, zu verbergen – eine Wirkung, die weniger seinen Thesen zu Aristoteles und seinem Werk über Pascal zu verdanken war, sondern vielmehr seinen Arbeiten über das Zeichnen und die Pädagogik. Gegen Ende eines persönlichen Briefes an Ravaisson, indem er dessen Arbeit lobte, erkannte er mit einem Mal, »[...] *je m'aperçois que je paraphrase votre texte; c'est bien mal servir vos idées*«. ⁸⁶ Aber nicht nur durch einfache Paraphrasen erweiterte Bergson das Werk von Ravaisson.

82 Sein erster Beitrag über die Venus von Milo war Félix Ravaisson: »La Vénus de Milo au Musée des antiques«, in: *Revue des deux mondes* (1871), S 192–218. Der Aufsatz wurde später gesondert von Hachette herausgegeben. Für eine aktuelle Beschreibung der Arbeit Ravaissons über die Venus siehe Gregory Curtis: *Disarmed: The Story of the Venus de Milo*. New York 2003.

83 Félix Ravaisson: »La Vénus de Milo«, in: *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 34 (1892), S 145–256, hier S. 193.

84 »Die Künstler der Griechen waren stets auf der Suche nach Anmut, und dies war es, was sie von den Künstlern der umliegenden Regionen vollends unterschied.« Ebd., S. 243. Ihre »Anmut rührte von der Bewegung her, in der sie, und dies ist nur eine Möglichkeit, es auszudrücken, von ihrem hoheitlichen Gipfel hinabstiegen, um ihr Reich mit einem Helden zu teilen.« Ebd., S. 245.

85 H. Bergson: »Das Leben und das Werk von Ravaisson«, S. 274. Siehe auch H. Bergson: »La vie et l'œuvre de Ravaisson«, S. 1476.

86 Henri Bergson: »Bergson à Félix Ravaisson, 2. November 1891«, in ders., *Mélanges*, Paris 1972, S. 357.

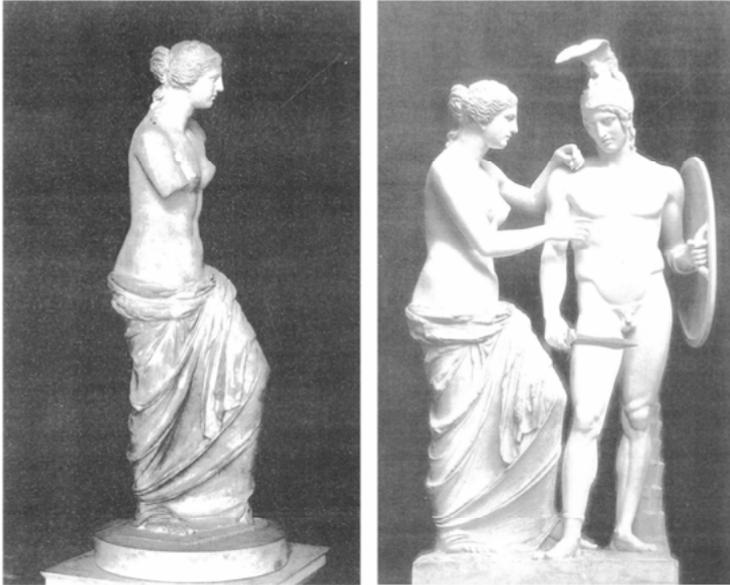


Abbildung 2: Die Photographie rechts zeigt die vollständige Statue, wie sie von Ravaisson gedacht wurde.⁸⁷

War es nach der Erfindung der Kinematographie noch möglich, Ravaissons Philosophie zu verteidigen? In seinem Werk *L'évolution créatrice* stellte Bergson sich dieser Herausforderung, indem er eine neue Philosophie der Technik entwickelte. Er war ebenfalls der Ansicht, dass Bilder den Anschein einer Belebtheit erweckten, wenn sequentielle Schnappschüsse in einer gewissen Geschwindigkeit dargestellt würden. Diese Belebtheit stellte seiner Meinung nach jedoch nicht wahrhaftige Bewegung dar – nach Bewegung müsse man anderswo suchen: »Sollen sich diese Bilder beleben, so muss irgendwo Bewegung sein. Und in der Tat ist hier die Bewegung durchaus vorhanden, sie steckt im Apparat.«⁸⁸ In diesen Zeilen lenkte Bergson die Aufmerksamkeit des Lesers von der kinematographischen Leinwand ab und unmittelbar auf eine laufende Maschine. Diese Maschine funktionierte über die *Verlagerung* des Ortes der Bewegung, und veränderte so – ohne es jedoch zu vernichten – das Ziel seiner philosophischen Untersuchungen. Die Aufgabe der Philosophie bestand nun darin, diese Verlagerungen zu beobachten, ein Vorgang, der ange-

87 Aus F. Ravaisson: »La Vénus de Milo«.

88 Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, Jena 1912, S. 308.

sichts der ständigen technischen Weiterentwicklung zunehmend schwieriger wurde.

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts war es soweit, dass die kinematographische Kamera dem Stroboskop als bevorzugtes Mittel zum Studium schneller Bewegungsabläufe gewichen war. Angesichts dieser Entwicklungen zog der Philosoph Gaston Bachelard Bergsons These zur Bewegung erneut in Betracht. Im Erstaunen darüber, wie man »durch die Stroboskopie bestimmte Aspekte aus rhythmischen Phänomenen herauslösen und abziehen« konnte, forderte er die Philosophie dazu auf, über diese neue Technologie nachzudenken: »Der Philosoph sollte über die Leichtigkeit [...] der Entsprechungen zwischen dem ›reellen‹ und dem instrumentellen Phänomen der Stroboskopie«⁸⁹ nachdenken. Davon überzeugt, dass »die temporalen Homographien, die durch die Stroboskopie umrissen werden, genau und schlüssig sind«,⁹⁰ sah er sich dazu veranlasst, »es offen heraus zu sagen, dass wir vom Bergsonismus alles zu akzeptieren bereit sind, bis auf die Kontinuität.«⁹¹ In Texten, die Denker von Louis Althusser bis Michel Foucault anregen sollten, vertrat Bachelard den Standpunkt, dass Philosophen, um echte Bewegung zu verstehen, ihren Blick stattdessen auf deren Unterbrechungen, Lücken und Diskontinuitäten richten sollten. Die Überlegungen Bachelards zur Stroboskopie und Bergsons Arbeiten über die Kinematographie befassen sich mit komplexen Technologien. Trotzdem erscheinen bestimmte Schlüssel zum Verständnis dieser Maschinen, und möglicherweise zu noch komplexeren, bereits in der Philosophie Ravaissons, die sich – schlicht und einfach – mit Bleistift und Papier beschäftigte.⁹²

Aus dem Englischen von Heidrun Herzogenrath-Amelung.

89 Gaston Bachelard: *La dialectique de la durée*, Paris 1936, S. 77.

90 Ebd., S. 77.

91 Ebd., S. 16.

92 Für ihre Hilfe und Unterstützung bei diesem Projekt möchte ich Mario Bigioli, Raine Daston, Antoine Picon und Henning Schmidgen danken. Eine frühere Version dieses Aufsatzes wurde veröffentlicht als ›Movement before Cinematography: The High-Speed Qualities of Sentiment,‹ *Journal of Visual Culture* 5 (2006): S. 275–294.