



**Roger Diederer und Laurence des Cars (Hrsg.); Gut. Wahr. Schön. Meisterwerke des Pariser Salons aus dem Musée d'Orsay** (Ausst.-Kat. Kunsthalle München, 22. September 2017 bis 28. Januar 2018); München: Hirmer Verlag 2017; 276 S., 208 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-2899-4; € 39,90

Mit der Ausstellung ‚Gut. Wahr. Schön. Meisterwerke des Pariser Salons‘ wurde ein wichtiger Beitrag zur Aufarbeitung und Rehabilitierung der akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts geleistet, die über hundert Jahre eine hinter den Avantgarden zurückstehende Rolle innerhalb der Kunstgeschichte einnahm. Wie wenig bekannt manch beeindruckender Künstler des Pariser Salons dem heutigen kunstinteressierten Publikum ist, führen Ausstellung und Katalog eindrücklich vor Augen und so wird man neben den Großmeistern Bouguereau, Cabanel oder Gérôme auch auf einige Wiederentdeckungen wie Rochegrosse oder Blanchard aufmerksam gemacht. Vielfach Künstler, die in Deutschland kaum oder noch gar nicht ausgestellt wurden.

Der Katalog stellt vier Forschungsbeiträge an den Anfang, die sich unter anderem der Gattungsgeschichte der Historienmalerei im späteren 19. Jahrhundert, der Zeitgeschichte und der Kontextualisierung der akademischen Malerei widmen. Daran schließt der Katalogteil an, der sich in weitere sieben thematisch und – wo sinnvoll – auch chronologisch aufgebaute Bereiche untergliedert, denen wiederum je ein kürzerer einführender Artikel vorangestellt wurde. Der Schwerpunkt liegt kaum verwunderlich auf der Malerei, jedoch reihen sich auch Skulpturen, eine Tapissiererei und künstlerisch gestaltete Einrichtungsgegenstände unter die Exponate. Besonderes Augenmerk verdienen auch die Bleistiftskizzen und -studien sowie Entwürfe und unvollendete Arbeiten von Cabanel, Merson, Blanc und Puvis de Chavannes, die einen Zugang zu Ideenentwicklung und technischem Aufbau bieten, der in den großen Malereien von der Perfektion der Ausführung oft genug verstellt wird.

Die Einführung in die Thematik übernimmt Nerina Santorius' Beitrag *Vom Beau Idéal zum hübschen Ding. Französische Historienmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Die vieldiskutierte Krise des Historienbildes als höchste der malerischen Gattungen begann sich bereits im frühen 19. Jahrhundert abzuzeichnen. Dazu beigetragen hatte nicht unwesentlich das spätestens seit der Romantik stark hinterfragte Männerbild. „Das tradierte, im idealschönen Körper versinnbildlichte *exemplum virtutis*, das als Inbegriff kriegerischen Mutes und physischer Kraft gegolten hatte, wurde in der modernen Lebenswelt obsolet.“ (9) An seine Stelle traten – zunächst besonders in der Literatur greifbar – sensible Antihelden von melancholischem Gemüt und intellektuellem Horizont, in deren Scheitern die erwünschte Katharsis erreicht werden sollte. Die aus der *Göttlichen Komödie* entlehene Figur des Ugolino im Hungerturm bietet hierfür ein eindringliches Exemplum für Verzweiflung und innere Zerrissenheit: in der Ausstellung wurde ein Bronzemodello von Jean-Baptiste Carpeaux zu diesem Thema gezeigt.



*Jean-Baptiste Carpeaux und Susse Frères  
(Gießer), Genius des Tanzes, 1872–1910,  
Bronzegussmodell, 99,5 x 48,5 x 40,5 cm,  
Musée d'Orsay (185)*

Dass man sich für die Präsentation der Vorstufe und nicht für den perfektionierten späteren Abguss (ebenfalls im Musée d'Orsay) entschied, ist – wie bereits erwähnt – positiv zu bewerten, da künstlerische wie handwerkliche Überlegungen deutlich werden.

Paul Perrin befasst sich mit dem nach wie vor bekanntesten Künstler der Salonkunst, William Bouguereau (1825–1905). Schon bald nach den ersten Erfolgen des Künstlers aus La Rochelle polarisierte seine Kunst und spaltete die Meinungen von Kritikern und Publikum gleichermaßen. Mit durchaus einfallsreichen und amüsanten Vergleichen wurde versucht, seine Kunst der Lächerlichkeit preiszugeben obgleich nicht selten in den Zwischentönen ein Funken Respekt für deren technische Versiertheit zu vernehmen ist. In einem Brief von Edgar Degas 1872 heißt es: „Ich falle um vor Erschöpfung und werde ein regelmäßiges Leben beginnen wie niemand sonst, Bouguereau ausgenommen, dessen Energie und malerische Technik ich nicht zu erreichen erwarte.“ (22) Andernorts sagt man von Bouguereaus Aktfiguren sie seien so glatt und sauber wie Seife, selbst die von ihm inszenierten Bäuerinnen und Bettlerinnen würden den reichen Käufern eine romantisierte Vorstellung vom einfachen Leben geben und keine Anzeichen von harter Arbeit und Armut vermitteln. Bei Albert Wolff heißt es 1879: „sie [die Malerei Bouguereaus] ist mit seltener Geschicklichkeit geschminkt, doch von Nahem besehen, stimmt sie traurig.“ (23) Nach seinem frühen Erfolg, der Bouguereau Medaillen im Salon und die Ritterwürde der Ehrenlegion einbrachte, er-



*Louis-Marie Baader, Die Reue,  
1875, Öl auf Leinwand,  
376 x 295 cm, Musée d'Orsay  
(142)*

fuhr er in den 1860er und 1870er Jahren kaum staatliche Förderung durch öffentliche Aufträge oder Ankäufe. Seiner Aufnahme in die Académie des Beaux-Arts wurde erst beim elften Antrag im Jahre 1876 stattgegeben. Tatsächlich muss wohl, so Perrin folgerichtig, Bouguereaus starker künstlerischer Einfluss nicht auf seine offiziellen Aufträge zurückgeführt werden. Große Beliebtheit erfreute sich etwa sein Unterricht an der Pariser Privatakademie Julian, an der aufgrund der lockeren Aufnahmebedingungen viele Ausländer ihr Studium aufnahmen, welche wiederum besonders im akkuraten Aktstudium und der Komposition von Historia die Einflüsse Bouguereaus weitertrugen. Sein Erfolg auf dem Kunstmarkt, der ihn zu einem der teuersten lebenden Künstler machte, sollte ebenfalls die Konkurrenz nachhaltig beeinflussen. Es waren vor allem amerikanische Käufer, die von der Kritik in Paris nur wenig wussten. Dass Bouguereau sich stilistisch in den über dreißig Jahren seines Schaffens kaum veränderte, wurde selbstverständlich verächtlich bemerkt. Die anhaltende Missbilligung seiner Perfektion, der ‚Marzipanfiguren‘ und der affektierten mythologischen Kompositionen führte letztlich dazu, dass die nicht müde werdenden Kunstkritiker selbst negativer Presse ausgesetzt waren. „Herr Bouguereau malt auf Porzellan. Dieses Klischee hat sich als das ABC der Kritik durchgesetzt“ (25), schrieb ein Journalist 1897 in *Le Pays*. Und: „Während die Kunstkritiker ihn all die Jahre als einen nützlichen Popanz benutzt haben, wundert man sich nun, dass einige von ihnen noch immer Anstren-

gungen auf ihn verwenden, die an anderer Stelle eher angebracht wären“ (25), heißt es von Paul-Albert Laurens zwei Jahre nach dem Tod des Malers. Bouguereau gilt als Exempel eines Künstlers, der wie kein anderer zu Lebzeiten und darüber hinaus von Kritik und Publikum heftig diskutiert wurde und dadurch zur Sensation wurde. Die Meinungen über ihn sind bis heute ähnlich divergent.

In Alice Thomine-Berradas folgenden Beitrag wird die Weiterentwicklung des Salons zum Museum behandelt. Paris beherbergte ab 1818 im Palais du Luxembourg das erste Museum zeitgenössischer Kunst. Dabei wurden einzig lebende Künstler und Künstlerinnen ausgestellt, deren Werke nach ihrem Tod in den Louvre überführt wurden, „sofern die Zeit ihren Wert bestätigt hatte“. (29) Heute befinden sich große Teile dieser Sammlung aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert auch im Musée d'Orsay und dem Musée national d'art moderne. In den 1880ern war über die Hälfte der Werke im Musée du Luxembourg zunächst als Ankauf des Salons getätigt worden. Diese Nähe der Institutionen prägte viele Jahrzehnte die Museumspolitik auf inhaltlicher und organisatorischer Ebene. Erst „Ende des 19. Jahrhunderts führte die Einrichtung des Salons der Société nationale des beaux-arts zur Bereitstellung von Haushaltsmitteln“ (30), welche zur mehr oder weniger eigenständigen Erweiterung der Sammlung einzusetzen waren. Gleichzeitig gewannen Schenkungen und Nachlässe von Künstlern an das Museum an Gewicht. Die Autorin gibt im Folgenden einen Überblick der Konservatoren des Musée du Luxembourg, oftmals selbst Künstler, deren berufliche und persönliche Bande Einfluss auf die Ausrichtung der Sammlung und ihrer Präsentation hatten. Eine wesentliche Erneuerung erfuhr das Museum ab 1892, als der Assistentenkonservator Léonce Bénédict auf die Direktorenstelle nachrückte: Er bemühte sich um die Professionalisierung seines Amtes und erweiterte die Bestände um ausländische und kunsthandwerkliche Arbeiten. Auch verfolgte er eine didaktisch motivierte Hängung der Werke in thematischer Ordnung, was aufgrund der beengten Raumverhältnisse (ab 1886 in der Orangerie) vielen Kompromissen unterworfen war. Thomine-Berrada betont die Hindernisse einer aktuellen Werkschau zeitgenössischer Künstler im Museum, die dem Kunstmarkt hinterherhinkte. So hatte sich etwa der Museumsdirektor Graf Forbin bereits 1819 im Salon für *Das Floß der Medusa* interessiert. Sowohl Géricault selbst, der das Gemälde noch anderweitig ausstellen wollte, als auch eine ablehnende Haltung der Verwaltung verhinderten eine schnelle Kaufabwicklung. Für diese Prozesse gäbe es weitere prominente Beispiele. Da sich das Museum schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts dem Vorwurf der Veralterung ihres Bestandes ausgesetzt sah, wurden immer wieder Werke namhafter Künstler ausgewählt, die in den Louvre transferiert wurden, um Platz für Neuerwerbungen zu machen. „Der Auffassung, für ein Museum der modernen Kunst sei die Präsenz dieser Bilder unerlässlich, wussten die Konservatoren mit dem Argument entgegenzutreten, dass diese Gemälde inzwischen unbestrittene Meisterwerke seien, die des Louvre und damit eines Nachlebens würdig seien [...]“ (37)

Pierre Vaisse widmet sich der *Akademischen Malerei im europäischen Kontext*. Einleitend wird nochmals auf das besondere Ausmaß der Polemik in der Diskussion um Akademismus und Avantgarde in Frankreich verwiesen; dieses öffentliche Inter-

esse an der damals zeitgenössischen Kunst gründete auf dem hohen Stellenwert der „offizielle[n] – das heißt königliche[n], republikanische[n] oder kaiserliche[n] – Kunstpflege“ (41) in Paris. Eine Zuspitzung der künstlerischen Positionen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts findet sich aber auch in anderen Ländern, nicht selten vermischt mit politischen und ideologischen Überzeugungen. Nichtsdestotrotz wäre es ein Fehler der Kunstgeschichtsschreibung, etwa deutsche Entwicklungen mit denen in Frankreich zu sehr zu parallelisieren: einen deutschen Impressionismus nach französischem Vorbild zu konstruieren oder die Gründung der Sezessionen als Ablehnung auf einen Akademismus zu verstehen. Beides muss jeweils unter den genuin ortstypischen Verhältnissen und den jeweilig beteiligten Akteuren betrachtet werden. Verbindungen der Künstler nach Paris bestanden freilich, und gerade hier sind es vielleicht bei genauerer Betrachtung zunächst unerwartete Respektsbekundungen, Freund- und Seilschaften. Vaisse geht im Weiteren auf den indifferenten Begriff des Akademismus ein, der in seiner Verallgemeinerung die verschiedenen Entwicklungen einzelner Künstlerpositionen vernachlässigt. „Das Problem liegt darin, dass man die akademische Grundlehre mit einem angeblichen akademischen Stil verwechselt, den es nie gegeben hat, und dass man diesen Stil im Neoklassizismus zu erkennen glaubt.“ (46) Geradezu absurd würde die Frage nach dem akademischen Stil bei Künstlern, die unabhängig von ihrer jeweiligen Ausbildung zu einer eigenen Interpretation klassizistischer Gestaltungsprinzipien gelangten.

Im Folgenden beginnt der Katalogteil jeweils mit einem einführenden Artikel: Alice Thomine-Berrada befasst sich mit der *École des Beaux-Arts – Das Ende des Ideals?*, in Melanie Ulz' Artikel wird die ambivalente Inszenierung des weiblichen Aktes in der französischen Salonmalerei des 19. Jahrhunderts aufgeschlüsselt, Thomine-Berrada widmet sich anschließend dem *Vergnügen an der Antike* und darauffolgend dem *Ende des Salons*. Die weiteren Katalogabschnitte werden eingeleitet durch die Kurzbeiträge *Der ‚Grand decor‘. Die Kunst im Dienst der Öffentlichkeit* von Thomine-Berrada, *Zwischen Akademismus und Avantgarde. Die Entstehung des Naturalismus während der Dritten Republik* von Sabine Cazenave und *Akademismus und Symbolismus* von Paul Perrin. Zudem erfährt der Großteil der Exponate eine knapp einseitige Einzelbeschreibung und Analyse. Besonders die Aufnahme einiger zentraler Werke des Naturalismus wie Bastien-Lepages *Heuernte* zeigt die Vielfältigkeit der im Salon gezeigten Bilder, die in der öffentlichen Wahrnehmung viel zu oft ausgeblendet wurde. Das letzte Werk des Katalogs ist Georges Rochegrosses *Der Ritter und die Blumenmädchen*, eine Komposition nach Richard Wagners Parsifalmotiv, die den Betrachter ungläubig zurücklässt, da sich in ihr überzogener Kitsch mit malerischer und motivischer Kühnheit paaren. Das Gemälde führt in überspitzter Form die Faszination der ‚Salonmalerei‘ vor Augen. Zu Ausstellung und Katalog lässt sich besonders bemerken, dass die Gegenüberstellung von zentralen Schlüsselwerken des 19. Jahrhunderts in Frankreich und selten gesehenen Arbeiten eine beeindruckende Gesamtheit ergeben, die auch die Münchner Hypo-Kunsthalle wieder in ihrem internationalen Niveau bestätigt.

BARBARA MUHR  
Regensburg