

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

51. JAHRGANG NOVEMBER 1998 HEFT 11

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
FACHVERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

Ausstellungen

Prud'hon ou le rêve du bonheur

Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 26. September 1997 bis 12. Januar 1998

Katalog von Sylvain Laveissière, 342 S., 390 FF (brosch.)

Mit den unausleihbaren Werken Prud'hons veranstaltete das Musée Condé, Chantilly, eine kleine Ausstellung, zu der das Katalogheft erschien: P. P. Prud'hon. Dessins et peintures, m. Beitr. v. Sylvain Laveissière, Nicole Garnier, Laurence Caylux u. Valentine Dubard de Gaillardois, 32 S., 45 FF (= *Le Musée Condé*, Nr. 52, Sept. 1997)

Mit der Ausstellung von Gemälden, Graphiken und Zeichnungen Pierre-Paul Prud'hons präsentierte das Grand Palais einen Künstler, der zu den bedeutendsten, aber auch zu den eigenwilligsten Gestalten der Kunst um 1800 gehört. *Le rêve du bonheur* lautet der einer späten Komposition Prud'hons entlehnte Untertitel der Ausstellung, und die Ausrichtung auf das Private und Persönliche, die darin anklingt, kann durchaus als programmatisch verstanden werden. Denn Prud'hon sperrt sich gegen eine bündige Einordnung in die geläufigen kunsthistorischen Entwicklungsmodelle. Dabei war er alles andere als ein Außenseiter. Am Vorabend der Französischen Revolution von seinem römischen Studienaufenthalt zurückgekehrt, nahm er erfolgreich an den Wett-

bewerben der Republik teil, wurde zum Porträtisten der Kaiserin Joséphine und erhielt auch in der Restaurationszeit anspruchsvolle Staatsaufträge. Die Romantiker feierten ihn als einen Vorläufer ihres Kampfes gegen den Klassizismus der Davidschule, doch seither ist Prud'hon wieder zu einer Randfigur des kunsthistorischen Bewußtseins herabgesunken.

Die Ausstellung beginnt mit einigen Gelegenheitsarbeiten, an denen sich nachvollziehen läßt, wie der hochbegabte Sohn eines Steinmetzen aus Cluny durch die Förderung lokaler Mäzene und die Ausbildung bei François Devosges zu einer ersten künstlerischen Reife gelangte. Die Bildwelt, in die Prud'hon hineinwuchs, war von den moralisierenden Reformdebatten, die das Pariser Kunstleben der

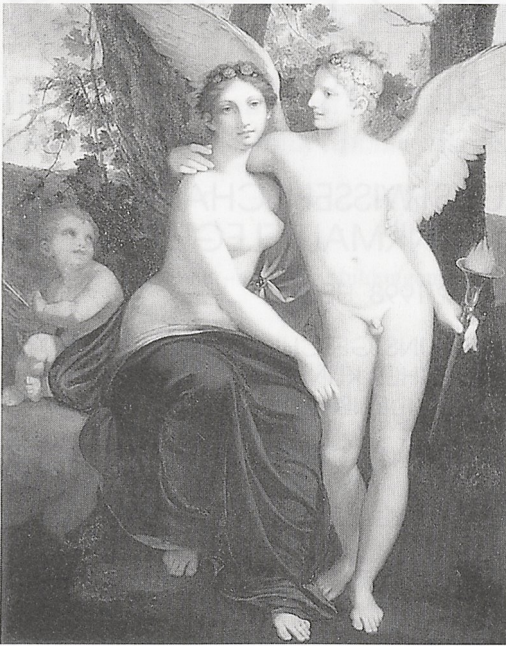


Abb. 1 Prud'hon, Vereinigung von Liebe und Freundschaft, 1793. The Minneapolis Institute of Arts (Kat. S. 70)



Abb. 2 Prud'hon, Mutter und Kind. Privatbesitz (Kat. S. 109)

1770er Jahre prägten, noch unberührt. Erst 1780 ging er für drei Jahre nach Paris, um an der *Académie royale de peinture et de sculpture* zu studieren; das begehrte Romstipendium erhielt er schließlich doch in seiner Heimat, von den *Etats de Bourgogne*.

Von den entscheidenden Impulsen, die der junge Künstler während seines Romaufenthaltes (1784-1788) empfing, konnte die Ausstellung nur einen schemenhaften Eindruck vermitteln. Die sorgfältigen Studien nach antiken Skulpturen und die flüchtigen Ideenskizzen bleiben in ihrem Anspruch bescheiden. Einige Kopfstudien, in denen Prud'hon die Physiognomie seiner römischen Modelle in harten Umrissen und einer handgreiflichen Modellierung erfaßt, erinnern in ihrer fast karikaturistischen Charakterisierung entfernt an das große Vorbild Leonardo da Vinci. Verglichen mit dem Enthusiasmus, mit dem sich Prud'hon in seinen Briefen zu den Vorbildern Leonardo und Correggio bekennt, bleiben die bildlichen Zeugnisse dieser Auseinandersetzung doch insgesamt erstaunlich unkonkret. Auch die prägende Freundschaft mit dem ein Jahr älteren Antonio Canova, die zur direkten Zusammenarbeit führte, findet in den ausgestellten Werken keinen direkten Niederschlag.

Beide Lebensphasen, die Ausbildung in Burgund und Paris wie die Studienzeit in Rom hatten offensichtlich eher den Charakter einer Inkubationszeit. Um so deutlicher tritt die in dieser Phase entwickelte künstlerische Position in dem ersten großen Gemälde zu Tage, mit dem sich Prud'hon 1793, fünf unruhige Jahre nach seiner Rückkehr, dem Pariser Publikum präsentierte, *L'union de l'Amour et de l'Amitié* (Abb. 1). Vor einer stimmungsvollen Landschaft präsentieren sich die Verkörperungen der Liebe und der Freundschaft in einem warmen Bühnenlicht. Prud'hon entwickelt zwischen den beiden Figuren ein subtiles Wechselspiel von Zuwendung und Distanz, von Entsprechungen und Gegensätzen, das vom Bildgeschehen bis zu den elementaren Merkmalen der Gestaltung durchgehalten ist. Die Komponenten, die Prud'hon hier zu einem Bild von großer Intensität verdichtet, bleiben für sein Schaffen bis in die Restaurationszeit



Abb. 3 Prud'hon, *Ankunft von Weisheit und Wahrheit*, 1799. Paris, Louvre (Kat. S. 169)

prägend. Hervorzuheben ist zunächst das Bekenntnis zur Allegorie. Prud'hon verläßt sich darauf, daß der nackte menschliche Körper von idealer Bildung in der Lage sei, geistige Gehalte zum Ausdruck zu bringen. Damit stellt sich Prud'hon gegen eine der Hauptströmungen seiner Zeit: Ein aufgeklärter Rationalismus verpflichtete die Bilder auf die Regeln der Wahrscheinlichkeit, der beginnende Historismus auf Themen aus der Geschichte und auf antiquarische Korrektheit. Aber auch mit der Wiederverwendung einer allegorischen Bildsprache durch die politisierten Künstler der Revolutionszeit hat Prud'hon wenig gemein. Seine Allegorie verwirklicht den Kerngedanken Winckelmanns, daß die Allegorie »abgesonderte Begriffe« zur Anschauung bringen solle, wenngleich er sich im Gegensatz zu Winckelmann nicht mit der Suche nach ikonographischen Vorlagen in der antiken Kunst aufhält. Die inhaltliche Abstraktion durch den sparsamen Einsatz von Attributen und antiquarischem Beiwerk kompensiert er durch eine vorsichtige Psychologisierung im Verhältnis der Figuren. Das vielleicht auffälligste

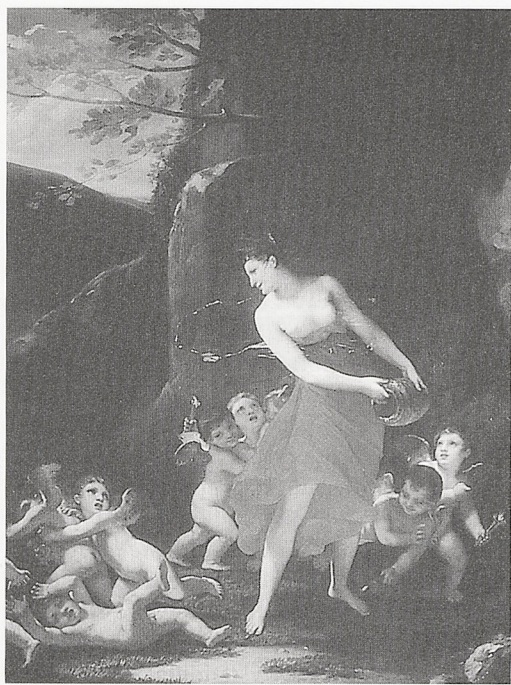


Abb. 4 Prud'hon und Constance Mayer, *Najade*. Cluny, Musée d'Art et d'Archéologie

Merkmal dieses frühen Hauptwerks, das sich in vielen der nachfolgenden Werke wiederfindet, ist aber der lyrische Grundton, mit dem sich Prud'hon leise, aber bestimmt gegen den epischen Heroismus Davids verwahrt. Ein Hauptarbeitsfeld Prud'hons war die Graphik, vor allem die Ausstattung aufwendiger Buchprojekte. Die Ausstellung zeigte die graphischen Arbeiten zusammen mit den gleichzeitig entstandenen Gemälden. Die Konfrontation machte deutlich, wie Prud'hon die Bildsprache der Illustrationen in das monumentalere Medium und Format seiner Gemälde übertragen hat. Andererseits näherte er seine Zeichentechnik der Malerei an. Mit feinsten Strichlagen, Wischungen und einer charakteristischen Punktiermanier arbeitet er auch in seinen Zeichnungen wie ein Maler, verweigert im Zeitalter Flaxmans und der Umrißzeichnung die zeichnerische Abstraktion.

Es ist nicht leicht zu verstehen, wie es Prud'hon gelingen konnte, die ungebrochene Sinnlichkeit seiner Kunst zu bewahren, während ein Großteil seiner Zeitgenossen sich durch eine Moralisierung der Inhalte und eine Thematisierung der künstlerischen Form zu legitimieren suchten. Ein wesentlicher Grund für die Sonderstellung Prud'hons ist, daß er in einem anderen sozialen und ökonomischen Kontext arbeitete als etwa David und seine Schule. Nicht zufällig präsentierte sich Prud'hon nur sehr sporadisch mit großen Werken im Salon. Sein Forum war nicht so sehr eine nationale Öffentlichkeit, als ein gewählter Kreis wohlhabender Kunstliebhaber, die vor allem seine aufwendigen graphischen Arbeiten schätzten.

Die Dekorationen für den *Salon de la richesse* im Pariser *hôtel* des in den Revolutionskriegen reich gewordenen Kaufmanns Marc-Antoine-Joseph de Lannoy geben einen anschaulichen Eindruck vom Selbstverständnis dieser Klientel. Von Amoretten umflatterte Personifikationen des Reichtums, der Künste, der Vergnügungen und der Philosophie posieren schwerterlich nebeneinander, als sei der sittliche Wert des Geldes niemals in Zweifel gezogen worden.

Verglichen mit der großen Homogenität des persönlichen Stils in den allegorischen Werken fällt die Uneinheitlichkeit der Porträts auf. Das frühe Bildnis der Madame Simon (Staatl. Kunsthalle Karlsruhe) wirkt mit seinem wächsernen Detailrealismus geradezu altmeisterlich, der junge Herr im Reitanzug (Musée Jacquemart-André) erinnert durch den Landschaftshintergrund und die sportliche Eleganz an englische Vorbilder. Viele der ausgestellten Porträts, in denen Prud'hon seine Modelle unvermittelt vor einen frottierten Hintergrund setzt, kommen den frühen Porträts Davids nahe. Sie geben Anlaß, die von den Romantikern gepflegte Auffassung, Prud'hon habe in einer unversöhnlichen Rivalität zum Großmeister der französischen Schule gelebt, etwas zu relativieren. In einer ganzen Reihe von Bild-

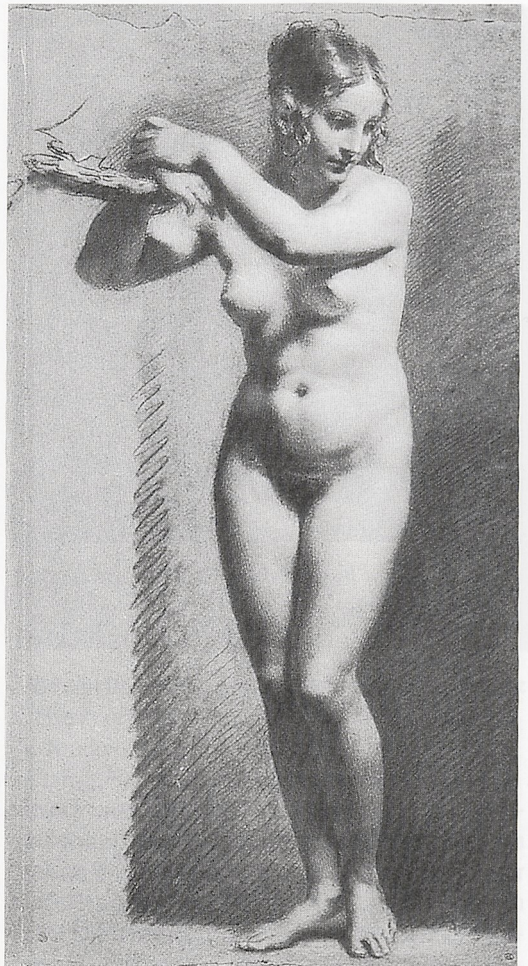


Abb. 5 Prud'hon, *Stehender Akt*. Paris, Louvre (Kat. S. 259)

nissen, vielleicht am eindrucksvollsten dem Bildnis einer jungen Mutter mit ihrem Kind (Abb. 2), gelingt Prud'hon eine überzeugende Formulierung für ein neues Selbstverständnis und Lebensgefühl im nachrevolutionäre Frankreich. Selbstbewußt, fast trotzig präsentieren sich die Dargestellten dem Betrachter, und der Maler macht deutlich, daß er die physische Gestalt seiner Auftraggeber mit all ihren Unebenheiten als Ausdruck einer unverwechselbaren Persönlichkeit akzeptiert.

Im zweiten Trakt der Ausstellung setzten vor allem die großen Staatsaufträge die Akzente. Noch in der unsichersten und gewalttätigsten Phase der Revolution beteiligte sich Prud'hon im Mai 1794 an der offenen Ausschreibung des Wohlfahrtsausschusses und erhielt für seine eingereichten Skizzen, deren Flüchtigkeit man für souverän oder auch für unverschämt halten kann, einen Förderpreis, den Auftrag für ein großformatiges Gemälde und ein geräumiges Atelier im Louvre. Erst fünf Jahre später präsentierte er im Salon sein 3,55 m messendes Rundbild *La Sagesse et la Vérité descendent sur la terre, et les ténèbres qui la couvrent se dissipent à leur approche* (Abb. 3). Die Aufnahme durch die Kritik war eher zwiespältig, und auch der moderne Betrachter wird sich mit dieser Allegorie, die übrigens seit dem Krieg das Depot des Louvre nicht mehr verlassen hat, schwer anfreunden. Die thematische Unverbindlichkeit steht in fast unheimlichem Kontrast zu den Ereignissen der Entstehungszeit. Und doch geraten dem Künstler die Grundlagen seiner allegorischen Bildsprache ins Wanken. Prud'hon vertraut hier nicht mehr auf das Prinzip der raumzeitlichen Unbestimmtheit, das seinen Allegorien sonst die begriffliche Allgemeinheit sichert. Für diesen Staatsauftrag versetzte er die Tugendwesen in den Luftraum über Frankreich, dessen Landmassen er der Deutlichkeit halber noch mit einem Namenszug versieht.

Auch mit dem nächsten großen offiziellen Auftrag, dem Bildnis der Kaiserin Joséphine im Park von Malmaison, hat Prud'hon lange gerungen. Das Studium der Vorarbeiten, die in der Ausstellung fast vollständig versammelt waren, öffnet den Blick für die künstlerischen Qualitäten dieses durch häufige Reproduktionen und illustrativen Gebrauch etwas »abgenutzten« Bildes. Für das Gemälde, das sich wohl am besten im kunsthistorischen Bewußtsein etablieren konnte, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* (Louvre), war die direkte Konfrontation mit der eigenhändigen zweiten Fassung aus Saint-Omer aufschlußreich. Sie gibt einen einigmaßen zuverlässigen Eindruck von der ursprünglichen Farbigkeit des Originals, das — wie viele Werke Prud'hons — in Folge der maltechnischen Experimente des Malers stark nachgedunkelt ist, was die grimmige Allegorie der Gerechtigkeit zusätzlich verfinstert.

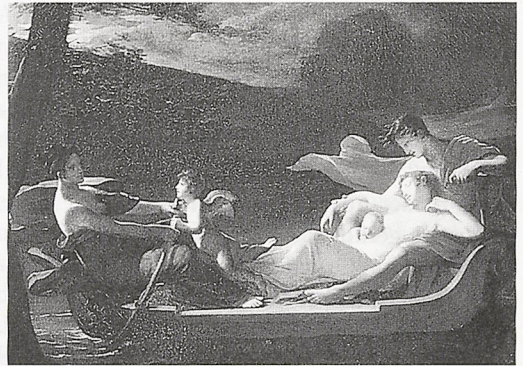


Abb. 6 Constance Mayer und Prud'hon, *Der Traum vom Glück*. Paris, Louvre (Kat. S. 305)

Eine ganze Abteilung war den erotischen Allegorien der Empirezeit gewidmet. Hier tritt Prud'hon den Beweis an, daß das von der Allegoriekritik konstatierte Dilemma, ein mythologisch-allegorisches Thema sei entweder abgegriffen und trivial oder unverständlich und kompliziert, durchaus zu lösen ist. Wenn eine patente Naiade sich mit einem Wasserkübel eine kecke Schar von Amoretten vom Leibe hält (Abb. 4, zusammen mit Constance Mayer), so ist das ebenso originell wie eingängig. Mit leichter Hand erfüllt Prud'hon dabei noch eine klassische Forderung der Kunsttheorie, indem sich in den Mienen der Liebesgötter ein ganzes Spektrum von Leidenschaften widerspiegelt. Ein Höhepunkt der Ausstellung waren die Aktstudien auf getöntem Papier (Abb. 5). Es handelt sich nur zum Teil um vorbereitende Studien für konkrete Projekte. Prud'hon setzt sich in ihnen in einem viel grundsätzlicheren Sinne mit den Formen des menschlichen Körpers auseinander. Er geht dabei, was für einen Künstler seiner Reife bemerkenswert ist, ganz akademisch vor, bringt die Modelle in klassische Posen und erfaßt geduldig den Körper und das Zusammenspiel seiner Teile, als wolle er ein Lehrbuch illustrieren. Und doch sind diese Zeichnungen alles andere als trockene Schautafeln oder bloße Werkstattvorlagen. Stets durchdringt die schulmäßige Pose ein

konzentrierter Ausdruck, eine seelische Spannung, die Prud'hon durch das flackernde Hell-dunkel der Modellierung noch zu steigern weiß. Immer bleibt spürbar, daß sich der Künstler auch mit der Person auseinandergesetzt hat, die ihm nackt gegenüberstand. Das trägt zu der unverkennbaren erotischen Ausstrahlung gerade der Frauenakte bei, bewahrt sie aber auch vor jeder Heuchelei.

Den Zusammenbruch des Empire überstand Prud'hon im Gegensatz zu David unbeschadet, und er erhielt auch von den Bourbonen bedeutende Staatsaufträge. Mit der Himmelfahrt Mariens für die Kapelle des Tuilerenschlosses und mit dem eindrucksvollen Christus am Kreuz für das Straßburger Münster setzt sich Prud'hon erstmals seit der Jugendzeit wieder mit christlichen Bildthemen auseinander. Wären nur diese beiden Werke überliefert, man würde sie kaum dem selben Meister zuschreiben. Während sich Prud'hon in dem Marienbild souverän und ohne falsche Bescheidenheit auf dem Feld der klassischen Vorbilder bewegt, greift er für den Kruzifixus auf das robuste Pathos des spanischen Barock zurück. Den Entwicklungslinien des eigenen Werkes folgte Prud'hon dagegen in seiner letzten großen, unvollendeten Allegorie, *L'âme brisant les liens qui l'attachent à la terre*. Noch einmal steht ein Akt von idealischer Vollkommenheit für einen abstrakten Begriff. Doch die durchdringende Sinnlichkeit der früheren Allegorien ist nun heikel geworden. Die überlängten Glieder vergeistigen den Körper und das wächserne Inkarnat nimmt ihm die Wärme.

Das Hauptwerk dieser letzten Sektion der Ausstellung ist sicherlich *Le rêve du bonheur* (Abb. 6). Unter drolliger Mithilfe Amors rudert Fortuna die Barke einer Modellfamilie durch eine mondbeschiene Landschaft. In den ruhigen Fluten des Lebensstromes kann sich der jugendliche Vater am Steuer der Barke ganz seiner in geheimnisvollem Licht schlummernden Gattin zuwenden; selig schläft der Säugling an ihrer Brust. Das romantische Idyll steht in krassem Gegensatz zur persönlichen

Situation des Malers. 1821, zwei Jahre nach der Ausstellung des Bildes, nahm sich Prud'hons Lebensgefährtin Constance Mayer das Leben. Prud'hon hatte ihr, entnervt von den Streitereien mit seiner Ehefrau, keine Hoffnung machen wollen, die seit 1803 dauernde Beziehung jemals durch eine Heirat zu legitimieren.

Le rêve du bonheur war im Salon 1819 unter dem Namen Constance Mayers ausgestellt. Die Bildidee und die Grundzüge der Komposition stammten jedoch, soweit sich das an den erhaltenen Zeichnungen nachvollziehen läßt, von Prud'hon; die Schülerin und Geliebte übernahm die Ausführung des Bildes. Eine ähnliche Vorgehensweise kann man für eine ganze Reihe von Werken der vorangegangenen Jahre voraussetzen. Laveissière erkennt in dem Zusammenspiel der beiden Künstlerpersönlichkeiten das folgende Grundmuster: Prud'hon habe Bildideen im Überschuß hervorgebracht, die der sehr langsam und sorgfältig arbeitende Meister nur zum kleineren Teil umsetzen konnte. Aus diesem Repertoire habe er Constance Mayer versorgt und dabei die Großmut besessen, die Urheberchaft an die Schülerin abzutreten. Nun war die Zusammenarbeit der beiden so eng, daß hier die Möglichkeiten der Händescheidung an ihre Grenzen stoßen und wohl auch nur noch bedingt sinnvoll sind. Vielleicht wäre es konsequenter gewesen, sich der Haltung Prud'hons anzuschließen und die Ausstellung dem Paar gemeinsam zu widmen.

An Hinweisen auf die bedeutende Mitarbeit Constance Mayers fehlte es in der Ausstellung freilich nicht, wie den Ausstellungsmachern überhaupt eine vorbildliche Verbindung zwischen einer ansprechenden Gestaltung und einer wohl dosierten dikatischen Führung des Besuchers gelungen ist.

Der umfangreiche und hervorragend ausgestattete Katalog bleibt in dieser Hinsicht etwas ambivalent. Eine flüssige Einleitung faßt Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte Prud'hons auf zehn Seiten zusammen. Kurze, gut

lesbare Zusammenfassungen leiten die chronologisch geordneten und nach Gattungen unterteilten Kapitel des folgenden Katalogteils ein. An ein reines Fachpublikum richten sich dagegen die Katalogeinträge, in denen in überzeugender Weise die Literatur zusammenzufaßt ist. Besonders sorgfältig zeichnet Laveissière die frühe Rezeption nach; viele Einträge beginnen mit einem ausführlichen Zitat aus dem 19. Jh. Dagegen spürt man ein deutliches Zögern des Autors, zu den neueren Debatten um die Kunst um 1800 Stellung zu beziehen. Es sind vor allem die allgemeineren Fragestellungen, die in dem Katalog zu kurz kommen. So bleibt ein problematischer Begriff wie »sentiment«, der immer wieder zur Charakterisierung Prud'hons herangezogen wird, unhinterfragt. Die Konzentration auf mythologische Allegorien erscheint als eine bloß persönliche Vorliebe, und selbst der wichtige Einfluß Canovas auf den jungen Künstler wird eher konstatiert als erläutert (S. 50). Stilistische Einordnungen bleiben oft auf der Ebene freier Assoziation (S. 107 zu: *Mme Georges Anthony et ses enfants*, Lyon, Musée des Beaux-Arts): »Le rose du ruban, celui de la ceinture, jouent avec les blancs et les bruns dans une harmonie à la Titien. La présence de Mme

Anthony, sa jeunesse pleine de sagesse, son regard direct dans un visage qui rappelle certaines femmes de Le Nain, sont à l'opposé des scènes familiales contemporaines d'un Boilly, mais participent de l'humanité d'un Courbet.« Im ganzen hat der Katalog fast den Charakter eines behelfsmäßigen (weil notgedrungen unvollständigen) Werkverzeichnisses. Das ist schon deshalb verdienstvoll, weil für Prud'hon, wie für so viele erstrangige Künstler dieser Epoche (z. B. Baron Gros, Girodet de Roussy-Trioson, Vigée-Lebrun), immer noch kein modernen Ansprüchen genügender *Œuvrekatalog* vorliegt. Damit ist andererseits eine gewisse Zurückhaltung verbunden, die nicht ganz befriedigen kann. Statt Prud'hon wieder ins Gespräch zu bringen, wird er feierlich in den Olymp der großen Meister aufgenommen. So vergab man die Chance, einem interessierten Publikum nicht nur den Maler zu präsentieren, sondern auch einen lebendigen Eindruck von der kunsthistorischen Forschung auf diesem Gebiet zu vermitteln. Daß in dem die Ausstellung begleitenden Katalog ein grundsolides Standardwerk für die Forschung der nächsten Jahrzehnte vorliegt, steht dabei außer Frage.

Michael Müller

JAMES H. RUBIN

Gustave Courbet

London, Phaidon 1997. 352 S., 214 großteils farb. Abb. ISBN 0-7148-3180-8

Beim vielumstrittenen Courbet ist offensichtlich die Zeit der nützlichen Bücher ohne weltanschauliche Probleme gekommen. Nachdem Petra ten-Doesschate Chu die Korrespondenz des Malers 1992 auf englisch, 1996 endlich im unabdingbar französischen Originalwortlaut herausgebracht hat, legt nun Rubin ein Handbuch für Out- und Insider vor, das vieles von dem, was man über Courbet weiß, in gut faßlicher Sprache vorzüglich bebildert vorlegt. Sieht man von einem etwas modischen Under-

statement ab (der Name des Autors ist kaum zu erkennen), so kann man dem Buch ein gutes Design, ein apartes Äußeres bescheinigen. Die Schrifttype ist für das Auge angenehm; die größtenteils farbigen Abbildungen sind mit wenigen Ausnahmen (Nr. 12) zuverlässig; allerdings hätte der Verlag darauf achten sollen, daß die (wenig originellen) Vergleichsabbildungen nicht größer ausfallen als die Bilder Courbets (z. B. gehört dessen Bildnis van Wisselings und nicht der sogenannte »Géricault«