

Kungl. Husgerådskammaren, 2], Stockholm 1982, S. 106 Nr. 141 und Abb. S. 58). Die Kurfürsten des Reiches wären sicher nicht amüsiert gewesen, wenn man einen unter

Ingres 1780-1867

Paris, Louvre, 24. Februar - 15. Mai 2006

Knapper läßt sich kaum titeln: *Ingres 1780-1867* hieß die Ausstellung des Louvre, die sich der gesamten Schaffenszeit des Künstlers widmete. Bereits im 19. Jh. wurden sein Name zum Inbegriff für die Akademie und die von ihr propagierte Doktrin der Linie zur Losung in den kunsttheoretischen Debatten der Zeit – eine Losung, unter der sich noch Symbolisten und Fauvisten scharten, bis er schließlich in der Kunstgeschichtsschreibung zum Klischee erstarrte. Hier hatte der kühle, linientreue Akademiker, für den man ihn hielt, vor allem als erzkonservativer Gegner der Moderne und Antipode Delacroix' zu fungieren. Doch diese Schemata haben heute ausgedient; in der kunstgeschichtlichen Forschung hat man sich von den Stereotypen, die den Zugang zu dem Künstler verbauten, in den letzten zwanzig Jahren allmählich befreien können. Der Zeitpunkt für eine Ingres-Ausstellung war daher gut gewählt, um neue Annäherungen an den Künstler zu erproben.

Erschwert wurde diese Annäherung allerdings bereits durch die räumliche Disposition der Ausstellung: Der Parcours, den der Besucher zu bewältigen hatte, bestand aus einer komplizierten Folge von Kabinetten und Gängen, die oftmals nur die Nahsicht auf die Gemälde erlaubten. Besonders mißlich erwies sich dies etwa bei dem Gemälde *Romulus, vainqueur d'Acron, porte les dépouilles opimes au temple de Jupiter* (Abb. 1), das, für den Plafond eines Salons des von Napoleon in Beschlag genommenen Quirinalspalastes bestimmt, auf Fernsicht gearbeitet ist, in dem schmalen Couloir

ihnen als »Lichtblick« taxiert hätte. Doch der verbale Neobarock hat es im Frankfurter Katalog bis zur Kapitelüberschrift gebracht.

Dorothea und Peter Diemer

jedoch, in dem es in der Ausstellung zu sehen war, aufgrund seiner Maße (H. 276; L. 530 cm) nicht zur Wirkung gelangen konnte (dabei zählte gerade dieses Gemälde, das sonst im Depot des Louvre sein Dasein fristet, zu den Überraschungen der Ausstellung; siehe hierzu weiter unten).

Die räumliche »Engführung« fand in der thematischen Ausrichtung der Ausstellung ihre Entsprechung. Die Beschränkung des Titels auf den nackten Namen, das Geburts- und Todesjahr des Künstlers besagt bereits viel über Konzept und Zuschnitt der Ausstellung. Zwar war die Ausstellung in zwölf thematische Sektionen untergliedert, die jedoch mit den Etappen der Vita Ingres' korrespondierten. Als Leitfaden, an dem sich der Besucher orientieren sollte, diente somit die Biographie. Der Name wurde buchstäblich zum Programm. Diese Fixierung wurde zudem noch durch den kuriosen Tatbestand unterstrichen, daß das einzige Exponat, das den Reigen seiner 178 zur Schau gestellten Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle durchbrach, die Geige des Künstlers war. Nichts dagegen, daß man geistvoll auf sein in Frankreich sprichwörtlich gewordenes Steckenpferd anspielte. Aber im übrigen hätte man sich besser auf einen Aspekt seines Schaffens konzentrieren sollen, wie es etwa die den Portraits des Künstlers gewidmete Londoner und New Yorker Schau im Jahr 2000 vorgemacht hat. Um Ingres kunstgeschichtlich neu verorten zu können, wäre zudem die Hinzunahme von Werken anderer Künstler wünschenswert gewesen.

Abb. 1
Jean-Dominique Ingres,
*Romulus, Vainqueur
d'Acron, porte les
dépouilles opimes au
temple de Jupiter*
(Katalog 2006, S. 166)



Vielleicht läßt sich dieses Defizit der Ausstellung am besten anhand der mit *Leçon des Maîtres* betitelten Sektion erläutern, deren Schautafel in der Ausstellung eine Einführung in die „visuelle Kultur“ des Künstlers versprach. Sie enthielt eine Reihe von Zeichnungen Ingres' nach anderen Künstlern. Die Idee, Ingres' Blick auf die Alten Meister zu thematisieren, leuchtet fraglos ein. Kaum ein Künstler hat sich der Kunstgeschichte im allgemeinen und des Louvre im besonderen derart als Fundgrube bedient, der er regelmäßig Anleihen für seine eigenen Werke entnahm. Die von den Ausstellungsmachern getroffene Auswahl war deshalb gelungen, weil sie offenlegte, daß der Raffael-Verehrer Ingres keineswegs nur der italienischen Renaissance huldigte, sondern sich durchaus auch die Kunst anderer Epochen und Stilrichtungen anzueignen wußte. Unter seinen Vorbildern finden sich nicht nur Holbein, Poussin, Goujon und Watteau, sondern ebenso Giotto, nach dessen Beweinung Christi in der Arena-Kapelle in Padua er seine letzte Zeichnung anfertigte, sowie eine Reihe relativ unbekannter Künstler. Diese gerade in ihrer Disparität sinnvolle Zusammenstellung reicht vermutlich schon aus, um sämtliche Ingres-Klischees in Frage zu stellen. Doch wäre es nicht erhellender gewesen, den Kopien Ingres' die kopierten Werke beizugesellen? Auf ähnliche Weise hätte man zugleich eine Reihe von Gemälden des Künst-

lers mit denjenigen Werken konfrontieren können, aus denen er seine Anleihen schöpfte, etwa indem man dem Gemälde *L'Apothéose d'Homère* eine antike Büste vom griechischen Dichter oder dem Portrait Monsieur Bertins Holbeins Bildnis des Erzbischofs William Warham zur Seite gestellt hätte – Werke, die ja zu den Beständen des Louvre gehören und daher nicht einmal hätten ausgeliehen werden müssen. Erst solche Konfrontationen von Ingres' Werken mit ihren Vorbildern hätte zu einer »Lektion« auch für den Ausstellungsbesucher werden können.

Hat man sich erst einmal den Reichtum an Bezugsquellen vor Auge geführt, so stellt sich zwangsläufig die Frage, welche Ziele Ingres bei der Anverwandlung der Werke so unterschiedlicher Künstler verfolgte. Es ist offensichtlich, daß sich Ingres je nach Aufgabe und Gattung anderer Vorbilder bediente. Während er sich etwa bei der Historienmalerei erkennbar vor allem an italienische Vorbilder hielt, griff er beim Portrait des Bürgers Bertin kaum zufällig mit Holbein auf einen Künstler zurück, der nicht nur als der Portraitmaler par excellence galt, sondern darüber hinaus als Vertreter des Realismus verhandelt wurde (siehe hierzu: Uwe Fleckner: *Un vieux pèlerinage. La réception de Hans Holbein le Jeune dans l'œuvre de Jean-Auguste-Dominique Ingres*, in: ders. und Thomas Gaetgens: *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en*



Abb. 2 Luigi Calamatta nach Jean-Dominique Ingres, *Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans*, 1845. Radierung. Montauban, Musée Ingres (S. Bann, *Parallel Lines*, New Haven/London 2001, Abb. 75)

France au XIXe siècle, Paris 2003, S. 101-124). In der Ausstellung hängt *Monsieur Bertin* in seiner ganzen Leibesfülle sinnigerweise neben dem Duc d'Orléans, dessen »manieristische« Überlängung, in seinem linken Arm auf geradezu aberwitzige Weise kulminierend, gleichsam ein aristokratisch idealisiertes Gegenstück zur bourgeoisen Korpulenz zu verkörpern scheint (Abb. 2 und 3).

Wenn aber von den Vorbildern des Künstlers als der *culture visuelle d'Ingres* gesprochen wird, verkauft man alten Wein in neuen Schläuchen. ‚Visuelle Kultur‘ umfaßt mehr als den Bereich der Hochkunst. Hätte man diese thematisieren wollen, so hätte man die sich im 19. Jh. rasant vollziehende Medienrevolution nicht ausklammern dürfen, zumal auch Ingres sich mit ihr durchaus intensiv auseinandergesetzt hat.

Hier sei nicht nur an seine zur Schau getragene Ablehnung der Photographie erinnert, sondern auch an sein Interesse an der druck- und später auch photographischen Vervielfältigung und Verbreitung seiner Werke, wie es in jüngerer Zeit Stephen Bann nachgewiesen hat. Zwar greift der Katalog die Frage nach Ingres' Stellung zur Photographie neu auf, in der Ausstellung fehlen indes jegliche Stiche oder Photographien nach seinen Werken. Während heute die Praxis, auch diejenigen Vorzeichnungen und Skizzen eines Künstlers auszustellen, die dieser nicht für die öffentliche Präsentation bestimmt hatte, zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, wird dieser Status Reproduktionen meist selbst dann noch verweigert, wenn sie im Einvernehmen und in enger Kooperation mit dem Künstler angefertigt wurden und ja keinen geringeren Zweck zu erfüllen hatten, als dem Werk des Meisters einen breiten Wirkungsradius zu verschaffen.

Das Ziel der Ausstellung bestand zweifellos darin, einen möglichst kompletten Überblick über das Werk des Künstlers zu geben, alle Medien (Öl- und Temperamalerei, Fresko, Aquarell, Zeichnung) und alle Gattungen (Historienmalerei, Genre, Portrait), in denen sich der Künstler betätigte, berücksichtigend. Daß Ingres, im Gegensatz zu der überkommenen Vorstellung von ihm, darüber hinaus auch der Landschaftsmalerei durchaus Beachtung schenkte und in der von seinem Zimmer in der Villa Medici gemalten Ansicht der Casina di Raffaello zumindest ein autographes Landschaftsbild des Künstlers gesichert ist, vermag Gary Tinterow in seinem Katalogbeitrag schlüssig darzulegen – nicht schlüssig genug indes für die Ausstellungsmacher, die es nötig fanden, sich in einer Fußnote des Aufsatzes von dessen Ergebnissen zu distanzieren, was zugleich erklärt, weshalb besagtes Gemälde in der Ausstellung nicht zu sehen war.

Trotz ihrer konzeptionellen Mängel bot die Ausstellung dem Betrachter Ingres vom Feinsten – und dies in Hülle und Fülle (wobei man

mit der *Libération* freilich fragen kann, ob Kaviar wirklich besser schmecke, wenn man ihn im Schöpflöffel serviere). Und wenn die Kuratoren es auch versäumten, neue Zugänge zu Ingres zu erschließen, so ließ die schiere Menge der ausgestellten, oft hochrangigen Werke dennoch eine Reihe neuer Beobachtungen zu.

Daß Ingres trotz jener stereotypen Sicht, die ihn zum Anwalt der Linie und Verächter der Farbe machte, auch als Kolorist einiges zu bieten hat, ist sowohl von Zeitgenossen als auch von der kunstgeschichtlichen Forschung immer wieder konstatiert worden, harrt aber weiterhin einer eingehenden Untersuchung. In jüngster Zeit hat Mechthild Fend mit ihren Untersuchungen zum Inkarnat bei Ingres hier einen innovativen Ansatz eingebracht, indem sie die Wiedergabe der Haut in den Gemälden des Künstlers in einem medizinhistorischen Kontext verortet (M. Fend: *Bodily and Pictorial Surfaces. French Art and Medicine, 1790-1860*, *Art History* 28, 2005, S. 311-339, S. 413-414).

Doch nicht nur der Farbe, sondern auch der *touche* (Farbauftrag, Pinselwerk) wurde meist wenig Beachtung geschenkt, was wie bei der Farbe sicherlich nicht zuletzt daran liegt, daß Ingres über sie nur mit Geringschätzung sprach; die Maltechnik, soll er geäußert haben, lasse sich binnen nur einer Woche erlernen. Entgegen diesem von ihm selbst genährten Vorurteil zeigten die im Louvre ausgestellten Werke eine frappierende Varianz im Farbauftrag. Das Portrait Jean-François Gilberts etwa demonstriert, daß Ingres, als unerbittlicher Gegner des zur Schau gestellten Pinselstrichs, sich bei einem für den privaten Bereich gearbeiteten Bildnis eines Freundes durchaus in einem offenen Pinselstrich auszu-toben verstand. Gleiches gilt freilich nicht für Gemälde, die eine repräsentative Funktion zu erfüllen hatten. Doch auch hier ist zu beobachten, daß Ingres je nach Gattung und Aufgabe seinen Farbauftrag variierte. So betreffen die Anklänge an die Malerei Jan van Eycks,

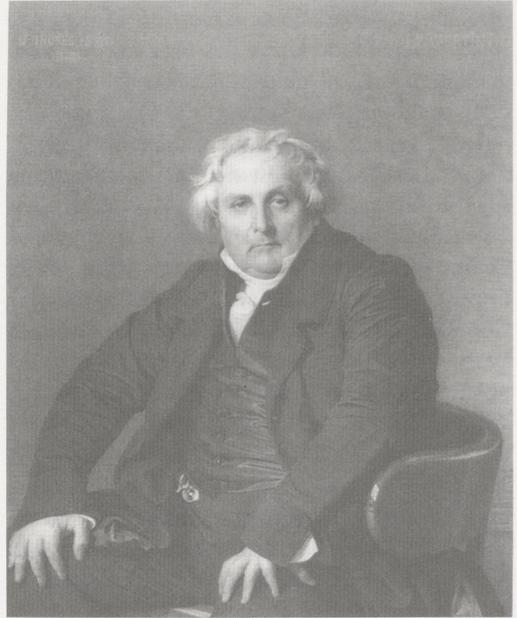


Abb. 3 Louis Henriquel-Dupont nach Jean-Dominique Ingres, *Monsieur Bertin*, 1844. Radierung. Montauban, Musée Ingres (S. Bann, *Parallel Lines*, New Haven/London 2001, Abb. 102)

die beim Bildnis *Napoléon I^{er} sur le trône impérial* bereits 1806 von der Salonkritik konstatiert und als *gothique* und *bizarre* verspottet wurden, nicht nur die kompositionelle Anlage (die an den Gottvater des Genter Altars denken läßt), sondern gleichermaßen die Maltechnik, die – vor allem in der Imitation von Stoffen sichtbar – mit dem vermeintlichen Erfinder der Ölmalerei in Konkurrenz tritt.

Einen Sonderfall stellt dagegen das in Tempera ausgeführte Gemälde *Romulus, vainqueur d'Acron* von 1812 (Abb. 1) dar. Anders als die Ölmalerei erlaubt die Temperamalerei keine Lasuren, was dem Gemälde oftmals eine kalkige, an Freskenmalerei erinnernde Wirkung verleiht. Die Wahl dieser sonst von Ingres nicht verwendeten Technik erklärt sich einerseits durch die dem Gemälde zugeordnete

öffentliche Funktion. Das großformatige Historien Gemälde war eines von vier Deckengemälden, die in dem zur kaiserlichen Residenz umgestalteten Palazzo del Quirinale den Salon der Kaiserin schmücken sollten. Zugleich allerdings läßt sich die Entscheidung für die Temperamalerei auch als gezielter ‚Primitivismus‘ lesen, wobei hier nicht Jan van Eyck, sondern Mantegna und Piero della Francesca Pate standen. Gerade weil das Gemälde sich durch seine friesartige Reihung Waffen und Trophäen tragender Krieger kompositionell an Vorbilder wie Mantegnas *Triumph Cäsars* (den Ingres freilich nur aus Reproduktionen kennen konnte) oder Pieros Schlachtenszenen aus dem Heiligkreuzzyklus in S. Francesco in Arezzo anlehnt, liegt es nahe, daß Ingres hier bewußt eine Technik zur Anwendung brachte, die es ihm erlaubte, auch jene matte, kreidige Oberfläche nachzuahmen, wie sie für die Tempera- und Freskenmalerei der Frührenaissance gleichermaßen typisch ist. Auch maltechnisch erweist sich der ‚Reaktionär‘ Ingres damit erneut als Vorreiter der Moderne und insbesondere der Malerei Puvis de Chavannes’, Degas’ und Gauguins, deren maltechnische Experimente von der Forschung zu Recht immer wieder als Versuch

gelesen wurden, die kalkige und flächige Wirkung von Freskenmalerei zu imitieren (siehe z. B.: Anthea Callen: *The Unvarnished Truth. Mattness, ‚primitivism‘ and modernity in French painting c. 1870-1907*, in: *Burlington Magazine* 136, 1994, S. 738-749). Die theoretische Begründung dieser Entwicklung hat unter anderem Charles Blanc geliefert, dessen Ingres-Monographie lange Zeit das Bild des Künstlers prägte, und der das Fresko aufgrund seiner gedämpften Farbigkeit als das ideale Medium betrachtete, dem *dessin* und mit ihm den Gedanken zum Triumph zu verhelfen (siehe hierzu etwa Charles Blanc: *Ingres. Sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870, S. 22; ders. *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867, S. 478). So kann die Pariser Ausstellung vielleicht trotz der erwähnten Defizite dazu beitragen, Ingres nicht mehr als strengen Doktrinär zu begreifen, sondern als einen Künstler, der sich – souverän über die Kunst der Vergangenheit verfügend –, je nach Aufgabenstellung anderer Vorbilder und Techniken zu bedienen wußte; ein Verfahren, das sich als historistisch bezeichnen läßt und zugleich erklärt, weshalb der Maler Ingres im Zeitalter der Postmoderne wieder in unser Blickfeld gerät.

Matthias Krüger

Blinky Palermo

Tagung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, 18./19. März 2006

Eine Reihe von beachtlichen Ausstellungen und Tagungen, die sich in den vergangenen Jahren dem Werk von Blinky Palermo (1943-77) widmeten, deuten auf ein neu belebtes Interesse für den früh verstorbenen ehemaligen Meisterschüler von Joseph Beuys hin. Nach der großen Retrospektive von 2003 im Museu d'Art Contemporani in Barcelona präsentierten im vergangenen Jahr das Museum Wiesbaden (29.10.2004-13.3.2005, *Blinky Palermo. Graphische Blätter*) und kürzlich die Bayerische Versicherungskammer in München (15.3.-11.6.2006, *Das grafische Werk und die*

Auflagenobjekte, 1966-1975) sein graphisches Werk. Anlässlich der Rekonstruktion des 1970 für die Ausstellung *Strategy: Get Art* in Edinburgh entstandenen Wandgemäldes »Blau/Gelb/Weiß/Rot« untersuchten zwei Ausstellungen (*Palermo Restored: The Bonn Archive*, 22.10.-3.12.2005, Talbot Rice Gallery, Edinburgh; *Strategy: Get Arts Revisited*, 22.10.2005-8.1.2006, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh) und eine Edinburgher Konferenz (*Four colours suffice: Palermo, art and architecture*, 21.-22.10.2005) das Wirken Palermos.