

Der Pariser Salon von 1827 – ein Mittelweg des „romantisme“?

Eva Bouillo

Le Salon de 1827. Classique ou Romantique? Avec une préface de Ségolène Le Men. Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2009 (Collection Art & Société). 324 S., 113 s/w Abb. u. 62 Farbtfln. ISBN 978-2-7535-0782-1

Eva Bouillo widmet sich dem Salon von 1827, dem letzten der Restaurationszeit. Sie fragt nach der Bedeutung dieses Salons für die „bataille romantique“, d.h. für die Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der Klassik und denen der Romantik, die von Zeitgenossen auch als *Querelle des Homériques et des Shakespeariens* bezeichnet wurde. Sie untersucht, wie sich die neue Malerei in den Salon integrierte, welche Haltung die Administration ihr gegenüber einnahm, wie Kritik und Publikum auf sie reagierten. Damit erklärt sie die Evolution der Romantik aus dem Zusammenspiel offizieller Maßnahmen und kritischer Diskurse, was einen Wandel des Geschmacks und der ästhetischen Anschauungen bewirkte, die dann unter der Julimonarchie Triumphe feierten.

Nicht nur in der monographischen Untersuchung eines einzelnen Salons, sondern auch in der Frage nach der Bedeutung der Ausstellung für den Konflikt zwischen Klassik und Romantik geht dem Buch von Bouillo die ungedruckte Doktorarbeit von Dorathea Beard aus dem Jahr 1966 zum Salon von 1824 voraus, der als das entscheidende histori-

sche Datum für die Malerei der französischen Romantik gilt (*The Salon of 1824. The emergence of the conflict between the old school and the new*, 2 Bde., Diss. masch., Ohio State University 1966. Vgl. auch David Wakefield: „The Salon of 1824 and the Critics“, in: ders., *The French Romantics. Literature and the Visual Arts 1800-1840*, London 2007, 77-103). Hatten im Salon von 1819 Théodore Géricaults *Floß der Medusa* und in dem von 1822 Eugène Delacroix' *Dantebarke* jeweils als Einzelbilder für Furore gesorgt, wurde 1824 die Romantik als eine Bewegung sichtbar: als die Bildung einer Schule, der ein Anführer vorsteht.

Bouillo nimmt die Perspektive von Beard auf und fragt nach der nächsten Station bei der Durchsetzung der romantischen Schule. Ihre akribischen Quellenstudien in den Pariser Archiven erlauben die detaillierte Rekonstruktion des administrativen und organisatorischen Ablaufs der Ausstellung. Sie sichert damit ihre inhaltliche Analyse quantitativ ab und präsentiert genaue Statistiken etwa über den Anteil der jeweiligen Kunstgattungen oder der juriierten Werke im Vergleich zu denjenigen, die ohne Votum der Jury zugelassen wurden. Neben einer Aufstellung über die Haltung der einzelnen Jurymitglieder zur romantischen Bewegung werden die Zahlen der eingesandten und akzeptierten Bilder nach ihrer Gattungszugehörigkeit aufgeschlüsselt, ebenso wie die der genauen Verteilung der verschiedenen Auszeichnungen, die Zahl der zurückgewiesenen Werke etc.

GESCHMACKSDIPLOMATIE

Das Ergebnis dieser Rechercharbeit ist eindeutig: Protegiert wurden Vielfalt und Verschiedenartigkeit der Medien, Gattungen, Positionen. Die innovativen Kräfte der romantischen Schule erfuhren

im Salon von 1827 auf allen Ebenen (der Zulassung, der Hängung, der Aufträge, Auszeichnungen und Ankäufe) trotz einer mehrheitlich traditionell orientierten Jury und trotz des generell konservativen politischen Klimas eine strukturelle, nämlich administrativ gelenkte Förderung. Mittels der Rekonstruktion des Parcours und der Hängung des Salons von 1827 kann Bouillo nachvollziehen, wie jene museographischen Parameter aussahen, die für die Lenkung der Wahrnehmung der zeitgenössischen Besucher bestimmend waren, welche als eine visuelle Argumentation der Veranstalter im Sinne einer moderaten Parteinahme für die romantische Bewegung gelten kann. Zwischen der Eröffnung des Salons im November 1827 und seiner Schließung Ende April 1828 wurde nicht nur dreimal die Hängung verändert, sondern auch die Anzahl der für die Ausstellung genutzten Räume wuchs sukzessive an. In den Berichten der Zeit reißen die Klagen über ein labyrinthisches Ausstellungs-erlebnis oder einen vollgestopften Kunstbazar nicht ab, und wiederholt wurde die Inkohärenz und Zersplitterung des Parcours kritisiert.

Seit dem Salon von 1819 war man dazu übergegangen, die Gemälde nach ihren Dimensionen zu gruppieren, was dazu führte, dass die Nummerierung im Katalog bei der Hängung nicht mehr berücksichtigt wurde. Die Wände waren bis an die Decke mit Bildern unterschiedlichster Themen, Genres und Formate angefüllt. Hatte ein Künstler mehrere Bilder im Salon, hingen diese nicht zusammen, sondern waren über die ganze Ausstellung verteilt. Die Umhängungen während der Ausstellung dienten dazu, neu hinzukommende Werke unterzubringen, schlecht platzierten Bildern einen besseren Platz einzuräumen oder auch Werken, die das besondere Interesse des Publikums und der Kritik gefunden hatten. So kam dasjenige Bild, welches im Rückblick als das bedeutendste des Salons von 1827 gelten kann, Delacroix' *La Mort de Sardanapale*, überhaupt erst mit der dritten Hängung vom 6. Februar 1828 in die Ausstellung.

Der Direktor des Museums, Auguste de Forbin, wies ihm sogleich einen Ehrenplatz im Salon Carré zu, wo er nach anfänglicher Auslassung die-

ses traditionell wichtigsten Saales vor allem Werke der romantischen Schule versammelte, womit deren innovativer Wert offizielle Anerkennung erhielt. Jene Bilder, die sich ästhetisch am weitesten vorwagten – Delacroix' *Sardanapale* und Charles Émile Champmartins *L’Affaire des casernes lors de la révolution de Constantinople* – wurden bei der vierten und letzten Hängung im März auf Verlangen des Leiters der königlichen Kunstverwaltung, Sosthènes de La Rochefoucauld, dann durch eine Verbannung in weniger zentrale Räumlichkeiten gleichsam ruhiggestellt.

TRADITION UND ERNEUERUNG

Bouillo kann in ihrer Untersuchung zeigen, dass Forbins Haltung gegenüber den Erneuerern zwar aufgeschlossener war als die des *Surintendant des Beaux-Arts*, doch daraus kein Kampf eines „guten“, fortschrittlichen gegen ein „böses“, reaktionäres Lager abzuleiten sei. Vielmehr war es das Zusammenspiel dieser beiden Männer und ihrer institutionellen Rollen, das jene Dialektik von Tradition und Erneuerung in Szene setzte, die für die Geschichte dieses Salons kennzeichnend ist. Mit der abschließenden Hängung im März 1828 zeigte Forbin insbesondere im Salon Carré einen Mix aus älteren und neueren Positionen, der als Moderationsversuch der öffentlichen Meinung über den Salon diesen gleichsam noch einmal in der Rückschau zusammenfasste. Mit Werken von Louis Boulanger, Eugène Isabey, Ary Scheffer, Théodore Gudin, Horace Vernet und Paul Delaroche fand die romantische Schule dort nach wie vor starke Berücksichtigung. Und ebenso wurden ihre Vertreter am Ende mit Aufträgen, Ankäufen und Medaillen ausgezeichnet – freilich mit der einzigen unrühmlichen Ausnahme von Delacroix –, wenn auch die höchsten Auszeichnungen denjenigen Künstlern vorbehalten blieben, die im herkömmlichen Sinne das *grand genre* praktizierten: die Architekten und die Historienmaler. So erhielt den Kordon des Sankt-Michaels-Ordens allein der Architekt des Königs, Pierre-François-Léonard Fontaine, während Charles Percier und Antoine-Jean Gros immerhin noch zu Offizieren der Ehrenlegion ernannt wurden.

Bouillos Untersuchung zeigt deutlich, dass die Erneuerung der ästhetischen Maßstäbe im Frankreich der Restaurationszeit eine staatlich gelenkte war. Wo es ästhetisch zu revolutionär zu werden drohte, wurde in die Schranken gewiesen, aber im Prinzip wurde ermuntert und darauf geachtet, dass auch Neuankömmlinge, Außenseiter und vor allem die Schrittmacher des Neuen ihren Auftritt hatten. Die Malerei der Romantik erscheint damit nicht länger als das geniale Produkt ästhetischer Innovation, die sich gegen die offiziellen Instanzen durchsetzt, sondern 1827 kann man von einer Anerkennung der Romantik durch die politischen, kulturellen und kritischen Instanzen sprechen. Ihre innovative Kraft erscheint damit geradezu als Ergebnis einer völlig veränderten Struktur des Kunstsystems, das aus den gesellschaftlichen, administrativen und politischen Umbrüchen um 1800 in Frankreich entstanden ist. Das Viereck zwischen Künstler, Staat, Kritik und Publikum bildete ein Kraftfeld, in dem selbst die Opposition gegen den offiziellen Geschmack noch staatlicherseits organisiert war.

Auch die These einer Kluft zwischen einer offiziellen Kunst für den Staat und einer für den Markt wird daher von Bouillo mit Recht als unzutreffend zurückgewiesen. Zwischen dem staatlichen Ausbildungs- und Ausstellungswesen, dem Heranwachsen einer bürgerlichen Auftraggeberschicht und der Etablierung einer professionellen Kunstkritik bildete sich bei allen diskursiven Reibungen seit der Jahrhundertwende eine Komplizenschaft aus, die langfristige Konsequenzen für die Kunst hatte: so den Niedergang der „grande peinture“, d.h. der Historienmalerei zugunsten des Portraits und des Genres, aber auch die Verabsolutierung des Regelverstößes und der innovativen Überbietung der Tradition zur künstlerischen Handlungsmaxime. Wie die politischen Lager nicht immer klar getrennt sind, so sind es auch die ästhetischen Fronten nicht, wie die Bezeichnung „Querelle“ erwarten ließe. Nicht nur schwankte die Kritik in der Frage, welcher Künstler und welches Bild zu welchem Lager zu zählen sei – so wurde beispielsweise Delaroche wahlweise zu den *romantiques* oder zu den *classiques* gerechnet. Vor al-

lem aber war zwischen den Polen Klassik und Romantik eine ganze Bandbreite an vermittelnden Positionen möglich – was Kritik und Publikum durchaus bewusst war.

Wenn viele Besucher den Salon von 1827 zunächst in der freudigen Erwartung auf einen handfesten ästhetischen Skandal betreten hatten, belegt Bouillos Rekonstruktion, dass dieser Salon eine produktive, staatlich gelenkte Moderation dieser Erwartung darstellte. Vor allem aber zeichnete sich dort bereits ab, was die weitere Geschichte des Salons im Verlauf des 19. Jh.s prägen sollte: Er wandelte sich vom Ort einer kohärenten, staatstragenden Schulbildung im Sinne der Emulation (vgl. Thomas Crow, *Emulation. Making artists for revolutionary France*, New Haven 1995) zu einer Stätte des Marktgeschehens jenseits der Staatsaufträge wie auch des populären Freizeitvergnügens, das nach Neuigkeiten, Kämpfen und Skandalen, mithin nach ästhetisch inszenierten Selbstdarstellungen gierte.

QUANTIFIZIERENDER ANSATZ

Der quantifizierende Ansatz der Autorin – ihr Verständnis von Geschichtsschreibung auf der Basis von Archivarbeit – nötigt Respekt ab, ermöglicht er doch wichtige Einsichten in den historischen Prozess. Allerdings besteht hierbei die Gefahr, dass die Frage, welche ästhetikgeschichtliche Rolle der Salon von 1827 im Kampf zwischen Klassizismus und Romantik einnahm, manchmal etwas aus dem Blick gerät und sich die Untersuchung in ihren generellen Ausführungen zum Salonwesen verselbstständigt, da die Quellen einer solchen Kunstgeschichtsschreibung nicht die Kunstwerke selbst sind, sondern allein deren quellenkundlich rekonstruierbarer institutioneller Kontext.

Gewisse Redundanzen im Hinblick auf bereits publizierte Erkenntnisse scheinen dabei einerseits unvermeidlich (vgl. z.B. Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet [1815–1833]*, Paris 1999; Dominique Lobstein, *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*, Paris 2006; Claire Maingon, *Le Salon et ses artistes. Histoire des expositions du Roi-Soleil aux Artistes français*, Paris 2009; „*Ce Salon à quoi*

tout se ramène“. *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791–1890*, hg. v. James Kearns/Pierre Vaisse, Oxford u.a. 2010). Andererseits liest sich Bouillos Buch aber eben nicht nur als eine Untersuchung über den einen Salon von 1827, sondern gibt zugleich eine höchst detaillierte und aufschlussreiche Einführung in Funktion und Geschichte des Pariser Salons, der sich über mehr als ein Jahrhundert trotz aller Modifikationen auch als ein gleichförmiges Kulturphänomen darstellt.

Das Versprechen auf Einsicht in die harten Fakten historischer Wirklichkeit, welches die Ausbreitung des Materials in zahlreichen Tabellen und statistischen Auflistungen suggeriert, kann die Autorin nicht immer einlösen. So misslingt eine verlässliche Rekonstruktion der Besucherzahlen mittels der Zahl der verkauften *livrets*, die für den auch für kleinere Einkommen noch halbwegs erschwinglichen Preis von 1,75 Franc angeboten wurden. Mit 47.323 verkauften Exemplaren bei einer Gesamtauflage von 57.000 wurde ein Verkaufsrekord erzielt, der auch danach, beim Salon von 1831, nicht wieder erreicht wurde – wie viele Besucher die Ausstellung tatsächlich besuchten, deren Eintritt gratis war, kann hieraus aber nicht erschlossen werden. Sicher ist allein, dass die auf den Salon von 1824 zurückgehende Verheißung einer Auseinandersetzung zwischen der klassischen und der romantischen Schule 1827 den Besuch des Publikums enorm anstachelte. Die Gesamtzahl der Besucher kann nur geschätzt werden; wahrscheinlich belief sie sich, wie auch Bouillo nur spekulieren kann, auf mehrere 100.000 bis zu einer Million.

ROMANTISCHER MITTELWEG

Am Ende ihres Buches, das im letzten Kapitel noch mit einer eindrucksvollen Auswertung von knapp 300 zeitgenössischen Presseartikeln aufwartet, verweist Bouillo auf die Rolle der moderaten Romantiker, die dadurch, dass sie die ästhetischen Neuheiten nicht auf die Spitze trieben, Publikum und Kritik überhaupt erst die Möglichkeit zur Akzeptanz der neuen Richtung eröffneten. Sie plädiert hier zu Recht für die Überwindung der Fixierung auf polarisierte Lager in der Betrachtung der

Geschichte der französischen Malerei zugunsten einer angemesseneren Berücksichtigung der historischen Wirklichkeit in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit, Komplexität und Uneindeutigkeit. In gewisser Weise entschärft sie mittels einer solchen institutionsgeschichtlichen Feindifferenzierung und Kontextualisierung aber auch das ästhetische Material. Dabei liegt es in der Ausrichtung ihres methodischen Ansatzes, politisch exponierte Interpretationen des Kunstgeschehens tendenziell zurückzuweisen.

So verweist sie gegenüber der These Beth Wrights (*Painting and History during the French Restoration abandoned by the past*, Cambridge 1997), wonach die Parteinahme für die Romantiker im Salon eine verdeckte Positionierung gegen die Bourbonen gewesen sei, die den Klassizismus gefördert hätten, darauf, dass sich ein direkter Zusammenhang zwischen ästhetischen Vorlieben und politischer Meinung nicht nachweisen lasse. Auch lässt sie die Behauptung von John P. Lambertson nicht gelten, die Zurückweisung Delacroix' durch die Administration sei im wesentlichen politisch motiviert gewesen, ausgelöst durch seine kritische Darstellung des Despotismus im *Sardanapale*, welcher die absolutistische Politik von Charles X kritisiere („Delacroix's Sardanapalus, Champmartin's Janissaries, and Liberalism in the Late Restoration“, in: *Oxford Art Journal* 2002, H. 2, 65–85). Zu Recht wendet sie ein, dass die Ablehnung des Gemäldes durch die Ultras genauso wie durch die Liberalen erfolgt sei und die Einwände auch bei den schärfsten Kritikern allein ästhetischer Natur waren. Den nächstliegenden Einwand, dass Delacroix' Gemälde nicht einfach als eine kritische Parteinahme gegen Despotismus gelesen werden kann, vielmehr die Darstellung des introvertierten Gewaltherrschers in seiner Kontemplation des bevorstehenden Endes die Faszination des Künstlers für Geistesaristokraten zum Ausdruck bringt, versagt sich Bouillo, weil sie den Bildern selbst keine tragfähigen Aussagen zu traut (vgl. die überzeugende Interpretation von Christine Tauber: *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' Tod des Sardanapal als Künstlerchiffre*, Konstanz 2006).

Nach der Lektüre des Buches von Eva Bouillo hält man einen Haufen Blätter in der Hand, da seine Klebebindung bereits dem einmaligen Lesen nicht standhält. Die Mehrzahl der Farbabbildungen sind koloristische Entgleisungen, die s/w-Abbildungen flau. Dem Buch liegt eine Doktorarbeit zugrunde, die einem jener Universitätsverlage anvertraut wurde, denen das Drucken von Büchern eine widrige Obliegenheit ist, in der mangelhaftes Know-How und unzureichende Mittel sich ergänzen. Gerade im Hinblick auf die Abbildungen ist das bedauerlich, denn während sich die Bilder von Delacroix, Ingres oder Delaroche in Form guter Reproduktionen anderweitig finden lassen, gilt dies für viele der weniger bekannten Teilnehmer am Salon von 1827 nicht. Und angesichts von Bouillos primär institutionshi-

storischem Ansatz bleibt auch inhaltlich die Frage, was das für unseren kunsthistorischen Umgang mit den Gemälden von Horace Vernet oder Eugène Devéria und all der anderen Vertreter des romantischen Mittelwegs bedeutet, die so zahlreich in den Depots und Provinzmuseen vor sich hindämmern. In der öffentlichen Wahrnehmung sind eben nach wie vor nicht sie prägend für das Bild vom Salon von 1827, sondern die wenigen unmoderaten, ästhetisch kompromisslosen.

PROF. DR. GREGOR WEDEKIND
 Institut für Kunstgeschichte,
 Johannes Gutenberg Universität,
 Binger Str. 26, 55122 Mainz,
 gregor.wedekind@uni-mainz.de

Waking the Dead. Sublime Poetics and Popular Culture in the Aftermath of the French Revolution

Académie de France à Rome/Royal
 Dutch Institute in Rome,
 28-29 January 2011

Last Winter has given a new impulse to the study of the arts in the period of the French Revolution. Exhibitions focusing on this turbulent era have been organized by museums throughout Europe. The Fondazione Roma had *Roma e l'antico*, on the eighteenth-century reception of classical antiquity *in urbe*; the Louvre, under the heading of *Saison XVIII^e*, organized a series of exhibitions revolving around

the arts in this period (for the Paris show see the review by Philippe Bordes in this same issue, pp. 360–366). The Teylers Museum in Haarlem opened *Egypte & Napoleon*, focusing on the new knowledge of the East brought about by Napoleon's Egyptian campaign, and Napoleon was also the subject of the exhibition *Napoleon und Europa. Traum und Trauma* in the Bundeskunsthalle in Bonn (see the review by Klaus Heinrich Kohrs in this same issue, pp. 378–383).

What unites this remarkable accumulation of exhibitions, apart from the period they cover, is first of all their interdisciplinary approach: they combine disciplines such as art history, archeology,