

Gemalter Zeitgeist: Alexandre Cabanel und das Second Empire

Alexandre Cabanel. La Tradition du beau.

Montpellier, Musée Fabre,
10. Juli–5. Dezember 2010.

Catalogue publ. p. Michel
Hilaire/Sylvain Amic. Paris, Somogy
Éditions d'Art 2010. 503 S., Ill.
ISBN 978-2-7572-0356-9

Cabanel by Christian Lacroix.

Köln, Wallraf-Richartz-
Museum&Fondation Corboud,
4. Februar–15. Mai 2011. Katalog hg.
v. Andreas Blühm. München,
Hirmer Verlag 2011. 125 S., Abb.
ISBN 978-3-7774-3431-5

Größe ist ebenso vergänglich wie der Ruhm einer ganzen Epoche, zumal wenn sie eine des Umbruchs war. Nichts illustriert diesen Befund besser als die „offizielle“ Kunst des 19. Jhs., insbesondere in Frankreich, wo zuerst Delacroix, Courbet sowie Manet und dann die Impressionisten als ‚Maler des modernen Lebens‘ eine *levée en masse* gegen das ästhetische *juste milieu* des Akademismus inszenierten. *Anciens* und *modernes*, akademische Traditionen auf der einen, die Avantgarde mit ihren neuen Themen und Techniken auf der anderen Seite haben immer wieder dazu verleitet, plakativ von einer Dichotomie dieses an Umbrüchen reichen Jahrhunderts zu sprechen. Einerseits fungierten die École des Beaux-Arts mit den Folgeateliers von David und Ingres sowie der Salon als Garanten einer nationalen „grande peinture“, einer auf Geschichte, Mythologie, Literatur und Religion ge-

gründeten großbürgerlichen Staatskunst; andererseits war der gleichzeitige Siegeszug der „Modernen“, die mittels Landschaft, Gegenwart, Lebens- und Alltagswelten neue gattungsübergreifende Bildwirklichkeiten erfanden, nicht mehr aufzuhalten. Die Absage an die Vergangenheit durch die Modernisten, die sich in der Befreiung ihrer Mittel und Möglichkeiten gegenüber überkommenen Konventionen, Schulen und Institutionen internationalisierten und solidarisierten, war dabei ebenso umfassend wie gründlich.

Das Überkommene, wie bei Peter Gay (*Die Moderne*, 2008) nachzulesen, wurde hierbei nicht nur einem ästhetischen, sondern auch einem politischen und kulturellen Verdikt unterworfen. In diesem polemischen Kontext der „querelle“ war und ist es in der Forschungsliteratur nach wie vor ein probates Mittel, die Kunst der sog. *Pompiers* (der Vertreter einer altehrwürdigen akademischen Tradition) als antimoderne Front aufzubauen – ungeachtet der längst bekannten Tatsache, dass die Generation der „modernen“ Söhne von Manet und Denis bis Derain in den Ateliers ihrer „alten Väter“ von Drolling bis Gérôme, Couture oder Carrière, von der École des Beaux-Arts bis zur Académie Julian groß geworden waren.

Ungeachtet auch der zahlreich vorliegenden monographischen Untersuchungen, die – um historische Aufarbeitung bemüht – dieser sogenannten „pompösen Kunst“ längst eine angemessene Würdigung haben angedeihen lassen. Hier wären nicht nur Ary Scheffer oder Paul Delaroche (wie jüngst in London gezeigt) zu nennen, sondern auch William Bouguereau, Thomas Couture, Léon Benouville und Henri Gervex, und jetzt auch Exponenten aus deren Lehrergeneration wie Alexandre Cabanel und Jean-Léon Gérôme (hierzu *Kunst-*

chronik 2011, Heft 3, 124-130). Längst haben ihre Werke im Musée d'Orsay wieder das Licht der Öffentlichkeit erblickt, wo sie deziert zum Kontrastprogramm zu den Impressionisten-Sälen erhoben wurden, was seinerzeit bei Eröffnung des Museums heftige Ideologiedebatten ausgelöst hatte.

VENUS GEGEN OLYMPIA

Aus dem Musée d'Orsay stammt nun auch jenes Hauptwerk, das als Leitbild französischer Akademie- und Salonkunst fast ausschließlich die Wahrnehmung eines Malers bestimmt hat, dem im vergangenen Jahr das Musée Fabre in Montpellier erstmals eine umfassende Gesamtschau gewidmet hat, welche anschließend in einer Auswahl im Wallraf-Richartz-Museum in Köln zu sehen war: die *Geburt der Venus* von Alexandre Cabanel (1823-89) aus dem sog. Venus-Salon von 1863. Ihm gesellte sich in der Kunstgeschichte und in populär

gehaltenen Bildbänden zur Salonmalerei meist nur noch seine *Phädra* von 1880 hinzu (Abb. 1). Sie ist ein Hauptwerk des Musée Fabre, das mit dem Legat von Alexandre Bruyas, dem Sammler und Freund des wie er selbst in Montpellier geborenen Malers, die größte Sammlung von Werken Cabanel's besitzt.

Cabanel stieg vom Tischlersohn zum Akademiker auf und gelangte im Paris des Zweiten Kaiserreichs zu Ruhm und Erfolg. Seine sinnlich-sinnende, verzweifelte Tragödin Phädra wäre fast protosymbolistisch zu nennen, wären da nicht der perfekte materialistische Naturalismus und die allzu bühnenhafte Inszenierung. Sie wirkt sehr viel handfester als die leicht pudrige, wellengelagerte und haarumspülte Göttin der Schönheit mit ihren versteckt geöffneten Augen, die sich mit Angebot und Entzug ihres Leibes für den Betrachter in die lange Tradition der Töchter der Venus von Giorgione bis Ingres einreihet. Im Vergleich zu In-

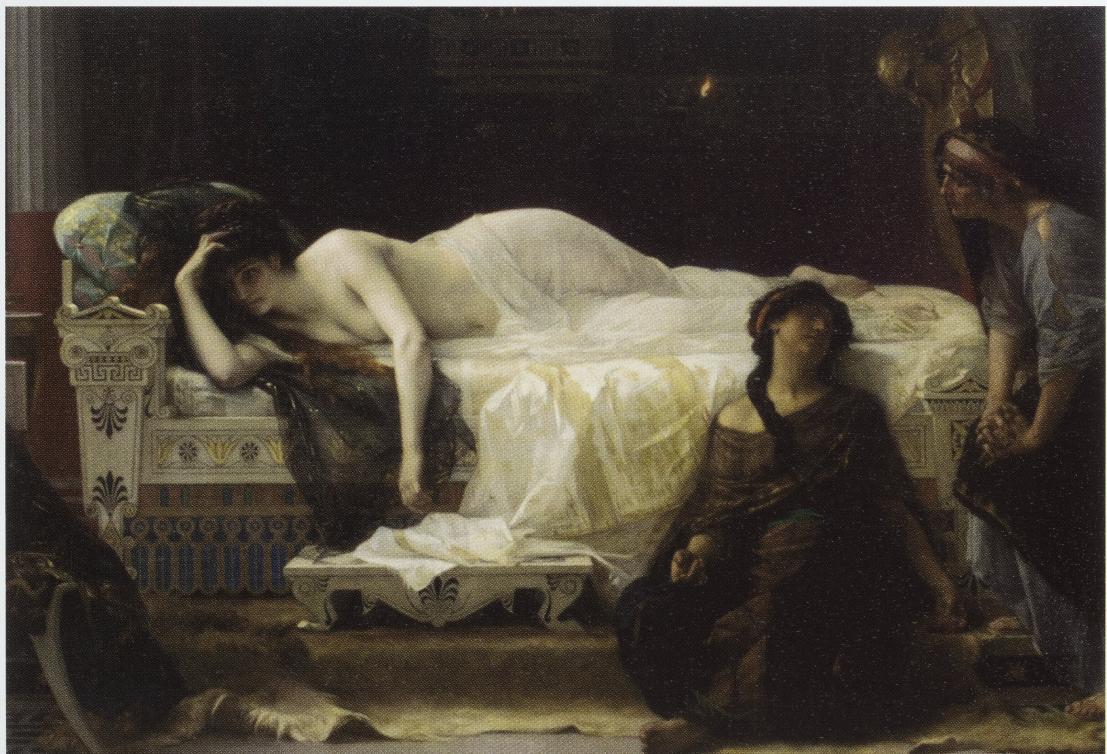


Abb. 1 Alexandre Cabanel, *Phädra*, 1880. Montpellier, Musée Fabre (Kat.nr. 209)



Abb. 2 Cabanel, Porträt Alfred Bruyas, 1846. Montpellier, Musée Fabre (Kat.nr. 45)

gres' Nymphen und Odalisken erscheint seine Venus allerdings weit moderner, ja als eine Art Linienarabeske fast schon abstrakt.

Manets Gegenentwurf einer „modernen Olympia“ in ihrer eckigen, knabenhaften Blöße mit direktem Blick und ihrer ebenso schamlosen wie die Scham verdeckenden Aufbahrung des Nackten, ebenfalls 1863 entstanden, aber erst 1865 im Salon gezeigt (vgl. Abb. 2 auf S. 375 dieses Heftes), hat sicherlich mit dazu beigetragen, auch Cabanel unvergesslich zu machen. Beide Künstler avancierten mit ihren Venusdarstellungen zu Protagonisten in einem Diskurs über Ideal und Wirklichkeit, geschminkte und ungeschminkte Natur, über Salonkunst und moderne Kunst. Und gäbe es da nicht noch ein weiteres knappes Dutzend Bilder mit ein- und mehrfigurigen Historien – *Albaydé* (1848), die *Druidin Velleda* (1852, beide Montpellier), die *Nymph Echo* (1874, Metropolitan Museum), schließlich *Paolo und Francesca, Thamar und Kleopatra* – so wären es wohl vor allem die Porträts der gesellschaftlich arrivierten Damenwelt zwischen Europa und Amerika, die Cabanel's Wirken heute primär vor Augen führen.

Gerade die Kölner Variante der Ausstellung beschränkte sich mit insgesamt gut 60 Werken notgedrungen, da auf begrenztem Raum, sehr auf Historie und Porträt, an denen gewiss die durchaus vorhandenen Stärken in Invention und Technik, vor allem aber auch die künstlerischen Grenzen Cabanel's ersichtlich wurden: Sie repräsentieren das, was man als Salonkunst vor allem negativ gedeutet hat – in Thematik und Technik pompöse, geleckt-luxuriöse Malerei voller Pathos, Dramatik und leerlaufender Rhetorik; alte Geschichten um Liebe, Leid und Lust, die auf Effekt berechnet sind und heute gern mit „Kitsch“ assoziiert werden. Diese Bilder kommen akademisch perfekt, aber auch bewusst auffällig arrangiert, ja überinszeniert und sinnlich parfümiert daher.

In Köln wurde dieser Eindruck von Schau und Inszenierung noch zusätzlich durch das Ausstellungsarrangement betont, das vom Pariser Couturier aus Montpellier, Christian Lacroix, entworfen wurde: Den gelungenen Raumzuschnitt unterstützten farbige Dekortapeten eigenen Designs, die in Lila, Türkis und Dunkelrot die Schwüle von Salon, Theater und Boudoir im Zweiten Kaiserreich beschworen. Diese farbige Fassung der Bilder stärkte damit, was eigentlich kritisch zu hinterfragen gewesen wäre. Das ebenfalls von Lacroix gestaltete buntseitige Coffeetablebook zur Ausstellung mit farbigem Vorsatz im blumigen Landhaus-Stil unterstrich diesen Eindruck noch auf Kosten der im Vergleich zur französischen Version vereinfachten, aber instruktiven Texte.

MONTPELLIER – DER GANZE CABANEL

Umso mehr Gewicht und Nachhaltigkeit kommen der französischen Ursprungsfassung von Ausstellung und Katalog zu. In Montpellier bespielte man das bis 2006 renovierte Musée Fabre fast zur Gänze, sicher auch, um einen großen Sohn der Stadt und das Vermächtnis von Bruyas zu feiern. Der gründlich recherchierte Katalog umfasst fast 250 Nummern, ein höchst verdienstvolles Werkverzeichnis (578 Nrn.) sowie eine umfangreiche Biographie nebst Register und setzt damit dem Künstler ein bleibendes monographisches Monument. Die chronologisch gegliederte Darstellung



Abb. 3 Cabanel, Tod des Moses, 1850. Montpellier, Musée Fabre (Kat.nr. 68)

von Entwicklung und Karriere des Malers entfaltet sich in zwölf Kapiteln: Sie reicht von den Jugendporträts über die akademischen Ausbildungsjahre mit Rompreis und -aufenthalt über die ersten Salonerfolge bis hin zum Staatsmaler Napoleons und des Second Empire, um dann die großen Werkkomplexe in den Blick zu nehmen: *Venus*; religiöse und profane Wandmalerei; das *Verlorene Paradies* für das Münchener Maximilianeum; die Porträts; die großen literarischen Themen; schließlich den Ausblick auf den Lehrer Cabanel und seine Schülerschaft, die sich von Bastien-Lepage über Carrière und Gervex bis zu Henri Le Sidaner erstreckte. 1863 zum Professor an der École des Beaux-Arts ernannt, führte sein Nekrolog von 1889 nicht weniger als 189 Schüler-Namen auf, darunter viele, die eigene Lehrateliers begründeten und parallel, auch über die Impressionisten hinaus, die „modernen“ vertraten.

In den gründlich recherchierten Beiträgen präsentiert sich eine fast hürdenfreie Karriere, einmündend in Preise, Auszeichnungen, Ämter und Aufträge. Cabanel ist der Idealtypus des gesellschaftlich arrivierten, offiziellen Malers, nicht anders als die generationsgleichen Benouville, Bouguereau und Gérôme. Wenn Cabanel, wie früh bemerkt, dabei sein ausgleichendes Temperament zu Hilfe kam, so war diese Anpassungsbereitschaft aber auch Ausdruck mangelnder Entschiedenheit, die sich in seinem Werk mitteilt: Das Ringen und Suchen in einer Vielzahl von Zeichnungen und Entwürfen und die qualitativen Unterschiede in

den ausgeführten Werken offenbarten sich vor allem in Montpellier, wo diese Vorstufen gezeigt wurden.

Cabanel wurde im Kontext seiner eigenen Entwicklung und im

Vergleich mit seinen Zeitgenossen, die in Montpellier ebenfalls präsent waren, entheroisiert: Er zeigte sich als Musterfall zeitgebundener Kunstproduktion, als Lieferant für den Bedarf an gefälliger Malerei, den er vom Salon-Schaustück über die Porträt- bis zur Dekorationsmalerei geschickt und zuverlässig zu bedienen wusste. Mit Fleiß und Talent vollzog er die Rituale akademischer Erziehung mühelos und folgte aufgabenorientiert zeitgemäßen Konventionen, die in Akademie, Salon und einer um glanzvolle Repräsentation bemühten Gesellschaft angesagt waren: „Parmi les artistes de notre temps, aucun n'a monté, avec plus de régularité, tous les degrés de la faveur publique et de la consécration officielle qui semblent conduire à la gloire“, schrieb Georges Lafenestre 1889 in der *Gazette des Beaux-Arts*.

SICHTLICHE SCHWÄCHEN

Seit Cabanel's Akademieeintritt 1840 und dem mit Benouville geteilten Rompreis von 1845 vollzog sich seine Entwicklung langsam und stetig. Den frühen Arbeiten mit ihrem Studium der klassischen Kunst in Italien, von den Florentinern des 16. Jh.s bis zu Raffael und Michelangelo in Rom, sieht man noch die ganze Bemühtheit und motivische Entlehnungspraxis an. Klassizistische Anatomien (*Orest*, 1846 und *Gefallener Engel*, 1847, beide Musée Fabre) und Kompositionsmuster (*Cincinnatus*, 1844, Musée Fabre), fast nazarenische Linienführung (*La Chiaruccia*, 1848, Musée Fabre) und oft sehr grobflächiger Farbeinsatz mit Unsi-

cherheiten in Positur und Anatomie (*Alfred Bruyas*, 1846, Musée Fabre, Abb. 2) zeigen bis hin zu dem eher missglückten Zitat von Raffaels *Ezechiel* im *Tod des Moses* von 1850 (Musée Fabre, Abb. 3) eben jene Schwächen, die von den Zeitgenossen durchaus registriert wurden und ihm Kritik auch von Seiten der Akademie eintrugen.

Sein deklamatorisch predigender *Johannes der Täufer* (1849, Musée Fabre) – ein Guido Reni-Verschnitt – wirkt überdimensioniert, ungelenk und fast schon kurios. Mondän-sphinxhaft hingegen die nach einem jüdischen Modell in Trastevere geschaffene *Albaydé* (1848, Musée Fabre) und schließlich, zurück in Paris, die der römisch-keltischen Geschichte nach Tacitus entstammende Figur der Druidin *Velléda* von 1852 (Musée Fabre) – ein „bon sujet mélancolique“, das Cabanel auf Anregung von Bruyas selbstgewählt nach der Oper Carlo Bonifortis von 1847 schuf. Romantisierend inszenierte Tragik sowie eine geradezu modische „grâce mélancolique“ vermischen sich auch hier – und mit bleibendem Erfolg – mit dem zeitgenössischen mondänen Schönheitsideal. Wie sehr dies dem Zeitgeist entsprach, zeigt der Katalog immer wieder anhand von Vergleichen mit Werken anderer Künstler, darunter auch Bildhauer. Ähnliche Zusammenhänge zwischen Salonskulptur und Malerei wurden bereits am Beispiel von Bouguereau herausgearbeitet.

Augenfällig werden diese Dialoge Cabanel mit der zeitgenössischen wie mit der historischen Kunst in jenen beiden Werken, mit denen er bei Napoleon III. reüssierte: der erwähnten *Venus* und einer Raptusgruppe von *Faun und Nymphe* (1860, Petit Palais, Paris), die mit geschmeidigem „coloris enfumé“ Vorbilder von Tizian bis Van Dyck sinnlich auf die Spitze treiben und damit die Peripetie der französischen „grande peinture“ des 18. Jh.s in Richtung Moderne illustrieren. Mit dem Staatsporträt des Herrschers von 1865 (Compiègne, Musée national du Château) in Zivil, aber ganz nach alten Formeln, war dann Cabanel endgültig „oben“ angekommen. Von einer „grâce moderne“, gar einer „école moderne“, die sich mit diesem

juste milieu von Tradition und Gegenwart „sympathies populaires“ erwarb, sprach man nicht allein bei ihm, war dies doch bereits das Ziel von Thomas Couture und des Diskurses um „Gegenwart“ von und in der Malerei gewesen.

Das eigentliche Verdienst von Ausstellung und Katalog in Montpellier betreffen nun aber jene Seiten von Cabanel (Œuvre, die vor allem und zuerst öffentliche Wirkung beanspruchten: die Monumentaldekoration für öffentliche Bauten und private Paläste, so das *Leben des Hl. Ludwig* im Pariser Panthéon, der *Triumph der Flora* im Pavillon de Flore des Louvre, bis hin zum *Traum des Lebens* im ehemaligen Pariser Hôtel Say, heute Sitz der J. P. Morgan Bank. Der öffentliche Karriereweg des Malers wurde hier mit Zeichnungen, Skizzen, Entwürfen und Fotos prägnant dokumentiert – in einer Gattung, die als *grand décor* seit jeher in der profanen wie religiösen Monumentalmalerei präsent war und im Zweiten Kaiserreich erneute Triumphe feierte.

Akademiker, Salonartist und hoch dekoriertes Mitglied der kaiserzeitlichen Gesellschaft: Cabanel erfüllte sich nicht nur einen persönlichen, sondern zugleich den Lebenstraum einer ganzen Epoche. Mag ein Bouguereau technisch glanzvoller, ein Gérôme der nach Werk und Schülerzahl größere, Charles Gleyre der tiefsinnigere, der ältere Couture sogar der modernere Künstler gewesen sein – in Karriere und Produktion lieferte Cabanel das Ebenbild einer gleichermaßen arrivierten wie parvenühaften Gesellschaft und einer auf festliches Dekor eingestimmten Epoche. In deren einstigem Glanz spiegelt sich jedoch zugleich ihre Vergänglichkeit, so dass sie den heutigen Betrachter zwar nach wie vor amüsiert, ihm aber im Grunde unendlich fern gerückt ist.

PROF. DR. EKKEHARD MAI
Schreibershove 6a, 51503 Rösrath,
ek-mai@t-online.de