

DIE INGRES-AUSSTELLUNG IM PETIT PALAIS IN PARIS

(Mit 4 Abbildungen)

In den Herbst- und Wintermonaten 1967/68 (27. 10. 1967 – 29. 1. 1968) war die Ingres-Ausstellung in Paris das große kulturelle Ereignis. Es darf mit Berechtigung gesagt werden, daß es die umfassendste Darstellung des Meisters war, die bisher in Frankreich gezeigt wurde. Umfassend deshalb, weil der Schwerpunkt nicht nur auf die Zeichnung oder die frühen Gemälde gelegt wurde, da man sich entschlossen hatte, die Spätzeit mit den wenig bekannten sakralen Werken zu berücksichtigen. Die Ausstellung vermittelt in dieser Form einen klaren Überblick über die verschiedenen Phasen der Entwicklung des Malers, aber auch über die Bedeutung, die er in seiner Zeit erlangt hat.

Der Katalog ist innerhalb der reichhaltigen Ingres-Literatur bereits zu einem Standardwerk geworden, das in äußerst gedrängter Form die Spezialliteratur ergänzt, dabei viele neue Aspekte schafft und über bisher wenig bekannte Werke Auskunft gibt. Die Ausstellung stand unter dem Patronat von André Malraux Ministre d'État chargé des Affaires Culturelles und unter der Leitung von Mlle. Adeline Cacan. Die Katalogtexte wurden vorwiegend von M. Daniel Ternois, Hans Naef, Mlle. Lise Duclaux, M. Jacques Foncart verfaßt; sie geben für jedes Werk eine Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse. Darüber hinaus vermitteln die Einführungsbeiträge „Ingres et sa méthode“ von Daniel Ternois und „Ingres dessinateur de portraits“ von Hans Naef neue und grundlegende Hinweise auf die künstlerischen Mittel des Meisters. Die Biographie, verfaßt von Françoise Nora, gibt in gedrängter Übersicht Auskunft über den zeitlichen Ablauf im Leben und im Schaffen von Jean Auguste Dominique Ingres. Besonders zu begrüßen ist die zusammenfassende vollständige Bibliographie am Ende des Kataloges, bearbeitet von Hans Naef und Daniel Ternois. Die folgenden Verzeichnisse der Porträt-darstellungen im Bereich der Gemälde und Zeichnungen und die Rubrik der Standorte erleichtern die Handhabung des Kataloges. Der Katalog bringt, immer rechtsseitig angeordnet, Abbildungen aller 264 ausgestellten Werke; die zugehörigen Texte erscheinen jeweils auf der gegenüberliegenden Katalogseite. Das Werk des Malers ist unterteilt in den Aufenthalt in Paris 1800 – 1806, in den römischen Aufenthalt 1806 – 1820, in die florentiner Periode 1821 – 1824, die Rückkunft nach Paris 1825 – 1834, den zweiten römischen Aufenthalt 1835 – 1841 und die Spätzeit in Paris zwischen 1842 und 1867. Diese zeitliche Unterteilung ist folgerichtig; wenn sie auch nicht über den Wandel und die verschiedenen Möglichkeiten der Veränderungen im Schaffen Ingres Auskunft gibt, so sind es feste Zäsuren, die in vieler Hinsicht die Einflüsse seiner jeweiligen Umgebung erkennen lassen. Es ist deshalb in dieser Ausstellungsbesprechung durchaus sinnvoll, sich an die zeitliche Abfolge und die einzelnen Perioden des Kataloges zu halten, um der Absicht und dem Ziel der Ausstellung möglichst gerecht zu werden. Zunächst sei hier ein kurzer Abriß über die Lebensdaten und die entstandenen Hauptwerke gegeben, um eine Gesamtübersicht zu vermitteln.

Jean Auguste Dominique wurde am 29. August 1780 in Montauban als Sohn des Joseph Ingres geboren. Der hochmusikalische Jüngling erhielt seine zeichnerische Ausbildung bei seinem Vater. Schon mit 12 Jahren bezog der Knabe 1791 die Akademie in Toulouse, wo Joseph Roques, der Freund J. L. David's aus der römischen Zeit, der Bildhauer Vigan und der damals eben aus Rom heimgekehrte Landschaftler Jean Briant seine Lehrer wurden. Ende 1796 geht Ingres nach Paris in die Lehre von David. Schon 1800 erhält er den zweiten Preis im Rom-Wettbewerb und 1801 den ersten Preis mit dem in der Pariser École des Beaux-Arts bewahrtem Bild: „Achill empfängt vor seinem Zelt die Abgesandten Agamemmons.“ Die Abreise nach Italien verzögert sich jedoch um 5 Jahre, da die Rom-Pension nicht ausgezahlt werden kann. Der Maler zeichnet für das „Musée Napoléon“, malt 1804 das Porträt seines Vaters (Musée Ingres) und zwei Selbstporträts (Musée Chantilly). Von nun ab wird das Porträt der Mittelpunkt seines Schaffens. Die Zeichnung der Barbara Bansi (Kat.-Nr. 3) unterschreibt er „ingres. eleve de David“. Die Bildniszeichnung zeigt eindrucksvoll die Begabung des Jünglings, der mit sicherer Handschrift lebensvoll und dennoch zentrierend einen Eindruck vom Wesen der Dargestellten vermittelt. Schon 1805 malt Ingres das ovale Bildnis der Madame Rivière (Kat.-Nr. 15; Abb. 2), das heute als ein Hauptwerk der französischen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts gilt. Zwei Bilder Napoleons markieren die Frühperiode, nämlich „Napoléon Bonaparte, Premier Consul“ (Kat.-Nr. 8) und Napoléon I. sur le Trone Impérial (Kat.-Nr. 17; Abb. 1). Diese Gemälde lassen erkennen, daß Ingres im Stande war, einen neuen Monumentalstil zu verwirklichen. Im Jahre 1806, in dem das Porträt Napoléon I. entsteht, reist der Maler als Pensionär der Academie de France nach Rom, das er bis 1820 nicht mehr verläßt. Der Aufenthalt in Florenz vermittelt ihm die Fresken Masaccios, die den Wendepunkt in seinem Schaffen einleiten und den Einfluß von David mindern. Es entstehen in dieser Zeit zahlreiche Zeichnungen, die vorwiegend im Musée Ingres in Montauban verwahrt sind. Stoffliche und sehr greifbare Elemente beginnen in den Zeichnungen des Künstlers immer deutlicher hervorzutreten. Raffael und Holbein d. J. beeinflussen ihn. Er schafft sich aus der typischen Erscheinungsweise beider Maler eine Synthese, die nachhaltig sein Schaffen bestimmt. Ein Hauptwerk dieser frühen römischen Periode ist das Bildnis von François-Marius Granet (Kat.-Nr. 26) mit der Rom-Vedute im Hintergrund. 1808 entsteht das monumentale Gemälde „Oedipe et le Sphinx“ (Kat.-Nr. 35). Ingres überträgt eine skulpturale Auffassung in die Malerei. Der linienhafte Aufbau wird mit einer verzahnten Raumfolge monumentalisiert, genauso wie er realistische und phantastische Bildelemente zusammenfügt. Aus der polaren Gegensätzlichkeit heraus entwickelt der Maler einen für die Zeit phantastischen Stil, der die großartige Mythe in eine knappe Situation zwingt. Weiterhin entsteht der Rückenakt der „La Baigneuse dite de Valpinçon“ (Kat.-Nr. 34). Ingres ist im Bildnis und auch im Intérieur der Meister der großen Gegensätze. Hier verbindet er Straffheit und Weichheit der Formen. Er treibt diese Idee weiterhin voran und die absolute Steigerung im Ausspielen gegensätzlicher Elemente wird in dem Bild „Jupiter et Thétis“ (Kat.-Nr. 51) realisiert. Nach Ablauf der fünf Studienjahre seiner Stipendienzeit vermag sich Ingres nicht von Rom zu lösen. Er arbeitet weiter und heira-

tet 1813 eine aus der Champagne stammende junge Französin Madeleine Chapelle. Anlässlich eines Aufenthaltes in Neapel 1814 erhält er Aufträge von Murat und von der Königin Karoline, jedoch bleiben weitere wesentliche Gönner fern. Der Maler fertigt kleine Porträtzeichnungen an, die auf Grund ihres reduzierten Formates die Griffelkunst des Zeichners in voller Anschaulichkeit darlegen. 1819 tritt er auch durch sein Gemälde "La Grande Odalisque" (Kat.-Nr. 70) in seiner Heimat erneut hervor, jedoch lehnt die Allgemeinheit das Gemälde als zu primitiv "gothique" ab. Allgemein Erfolg bringt ihm erst das 1824 entstandene Gemälde "Le Voeu de Louis XIII" (Kat.-Nr. 131). Dieses in Florenz ausgeführte Werk lenkt damals immerhin den Blick der Öffentlichkeit auf seine Person, obwohl es mit den Porträts- und Aktdarstellungen nicht verglichen werden kann.

Aus dem Schaffen der zweiten Hälfte der römischen Zeit ist das Halbfigurenporträt der Madame de Senonnes (Kat.-Nr. 95) hervorzuheben. Die Datierung wird mit 1814 bis ca. 1816 angenommen. Das Bildnis ist ein Wendepunkt im künstlerischen Schaffen des Malers. Das Raum-Flächenproblem wird durch die Spiegelung der Gestalt im Hintergrund in neuer Weise veranschaulicht. Der Versuch, den Tiefenraum in gestaffelte Raumschichten umzuwandeln, ist das Anliegen dieser Periode. Sprechende Beispiele sind weiterhin die Bilder "Le Duc D'Albe à Sainte Gudule" (Kat.-Nr. 79) und "Paolo et Francesca" (Kat.-Nr. 110).

Ingres strebte nach Anerkennung, die ihm bisher im wirklichen Sinne versagt blieb. Der drängenden Aktivität und dem echten monumentalen Pathos der Delacroix'schen Lehre und Kunst war kaum etwas gegenüber zu stellen. Der Maler siedelt 1821 nach Florenz über in der Hoffnung, daß der Wechsel ihm neue Anregung bringen würde. Er wendet sich Kompositionen im Zeitgeschmack zu, die Konzessionen an das allgemeine Kunstpublikum verraten. In dem Kolossalgemälde "Le Voeu de Louis XIII" (Kat.-Nr. 131) werden raffaelische Elemente stark strapaziert, und eine Fülle von Detailskizzen sind zur Vorbereitung dieses Florentiner Werkes mit Genauigkeit angefertigt worden. Nebenher entstehen, obwohl das Riesengemälde fast seine ganze Zeit beansprucht, die Bildnisse des Ehepaars Leblanc (Kat.-Nr. 127, 128).

Die kühle Distanz dieser Kompositionen und die klassische Tradition des großen Historienbildes bringen dem Maler den ersehnten Erfolg in der Heimat. Er begibt sich selbst nach Paris, und auch das gegnerische Lager zollt ihm Anerkennung. Ehrenlegion, Sitz im Institut und die Bestellung auf Ausmalung einer Decke im Louvre waren die Zeichen der öffentlichen Würdigung. Durch diesen Wandel, den er herbeigewünscht hatte, fühlte er sich veranlaßt, 1825 wieder nach Paris zurückzukehren. Der nun folgende Aufenthalt bis zu seiner zweiten römischen Übersiedlung 1835 wird im wesentlichen durch zwei weitere Monumentalgemälde ausgefüllt: 1. L'Apothéose d'Homère (Kat.-Nr. 141), 2. Le Martyre de Saint Symphorien (Kat.-Nr. 161). Die sieben Jahre auseinanderliegenden Kompositionen lassen erkennen, wie Ingres in unendlichem Fleiß versucht, in dichter Gruppierung den Nahraum, bei Nutzung der vordersten Bildebene, zu monumentalisieren. Noch immer bemüht er sich darum, die große Symmetrie im Sinne Davids in kühler zurückweichender Farbigkeit zu vergegenwärtigen.

Im Martyrium des Heiligen Symphorian wird zugleich Delacroix' Einfluß wirksam. Ingres ist bestrebt, die David'sche Kunstform mit der Delacroix' zur Synthese zu führen. Der Homer war für den Plafond im Louvre geplant, Ingres fand jedoch keine Bewunderer für das Werk, im Gegenteil wird das Thema als „Mumienbeschwörung“ abgetan. Aber auch das große Gemälde des Symphorian entfesselte einen Entrüstungssturm im eigenen Lager der Akademiker, die die Tradition Davids als damit mißachtet empfanden. Die ehemaligen Gegner indessen sympathisierten mit dieser neuen Auffassung tiefenräumlicher Kompositionen, auch deren Pathos entsprach ihrer Vorstellung. Die Anerkennung der Gegner war aber für Ingres verwirrender als die Ablehnung der Freunde. Er wendet sich wieder seiner vertrauten Bildniskunst zu, das Gemälde des Monsieur Bertin (Kat.-Nr. 156) zeigt uns jedoch, daß der Maler wiederum im Begriff ist, neue Wege zu beschreiten. Vergleichen wir die Zeichnungen zu diesem Gemälde, so erkennen wir, daß er die Wandlungsfähigkeit des Antlitzes bei den Sitzungen studiert, um im Bild die Summe der verschiedenen geistigen und formalen Ausdruckerscheinungen ziehen zu können. Ingres ist nunmehr darauf bedacht, die bisherige kühle Objektivität einer subjektiveren physiognomischen Durchdringung zu opfern. Monsieur Bertin gibt sich hier ungeniert mit gespreizten Beinen, gestelzten Fingern und aktiv auf den Oberschenkeln aufgestützten Armen, forschend auf den Betrachter blickend – so wollte er gesehen sein: Der Erfolgsmann und Repräsentant der Juliregierung, der Directeur du Journal des Débats.

Ingres entschließt sich wiederum, Paris zu verlassen. Er wendet sich 1835 nach Rom, wo er bis 1841 wohnhaft bleibt. Auch das Angebot, die Pariser Madeleine auszumalen, konnte ihn in Paris nicht halten. Die Zeit des zweiten Romaufenthaltes bringt nur wenige Werke hervor. Erst die erneute Übersiedlung nach Paris 1842 regt Ingres' Schaffenskraft wieder an. Das alte, aber für den Künstler immer wieder neue Thema „L'Odalisque à l'esclave“ wird wieder aufgegriffen, und in ihm ist die Sehnsucht nach dem Orient manifestiert, dem sich Ingres' großer Gegner Delacroix in phantastischen Vorstellungen hingegeben hatte. Für Ingres bleiben die großen Kontraste wesentliche Gestaltungsmittel, wir können sie bis in das Detail der Zeichnungen und Gemälde verfolgen. Aber auch im Stil ist sein Gesamtwerk nicht einheitlich. In demselben Jahr 1842, in dem er die „L'Odalisque à l'esclave“ malt, entstehen die Kartons für die Glasgemälde der St. Ferdinand-Kapelle (Kat.-Nr. 201 ff.). Bei diesen beiden Themen gibt er vermeintlich orientalisierend wirkenden Sinnenkult oder christlich gewollte Askese. Im Schloß Dampierre bemüht sich Ingres, für den Herzog von Luynes zwei dekorative Gemälde zu malen: das Goldene und das Eherne Zeitalter, die er jedoch nicht bewältigt, woraufhin er die Arbeit 1850 einstellt. Die Zeichnungen Kat.-Nr. 218 vermitteln uns eine ungefähre Vorstellung der Komposition.

Immer wieder wendet sich der Maler dem Bildnis zu. Vier Fassungen dieser Gattung sind: La Baronne James de Rothschild (Kat.-Nr. 240), Madame Gonse (Kat.-Nr. 248), Madame Moitessier (Kat.-Nr. 251) und das Selbstporträt (Kat.-Nr. 254). Sie zeichnen sich durch stofflichen Reichtum, durch tastbare Oberflächenwirkung und eine bürgerliche Repräsentation aus. Die Gebärdensprache wird zu echter Aktion, die gleichsam um

die Gunst des Betrachters werben soll. In den Bildnissen der früheren Periode herrschte ein anderer Tenor. Hier stellt sich der Porträtierte stolz seinem Gegenüber, denn das eigene Dasein und seine Leistung bleibt das Primäre. Es ist der Typus der napoleonischen Ära (Kat.-Nr. 50, 52).

Mit der Komposition "La Source" (Kat.-Nr. 252) greift Ingres ein vielfach abgewandeltes Thema wieder auf. Die steten Wiederholungen bestimmter Bildstoffe und -motive in Ingres' Schaffen geben dem Werk jenen einheitlichen Rhythmus. In der Komposition des frontal stehenden Mädchens mit der Amphora über der linken Schulter wird realistische Nacktheit mit der mythischen Erscheinung zu einem Effekt verbunden. Das Modellhafte war in der Frühzeit durch das Pathos auf feste Gesten festgelegt. Nunmehr ist es jene Schaustellung geworden, die durch betonte Oberflächenreize den Zeitcharakter symbolisiert, jedoch weniger auf die antike Sage eingeht. Hatte sich die klassische Mythe bereits in dieser Form abwandeln lassen, so konnten und mußten die christlichen Begebenheiten in ähnlicher Form dem Bürgersinn zugänglich gemacht werden. "Jesus au milieu des Docteurs" (Kat.-Nr. 258) zeigt die Verwandlung des Themas. Mit ihren zum Eigenwert drängenden Farben, auch in der besonderen Art der Zurschaustellung der erregten Gestalten wendet sich die Darstellung unmittelbar an das Gefühl des Betrachters. Auch hier setzt bei Ingres eine Verlieblichung des Bildgedankens ein, der die subjektiven Vorstellungen des Malers veranschaulicht und auf Mitteilung drängt. Auch die Schaustellung im Bild „Le Bain Turc“ (Kat.-Nr. 260) vermittelt jene intime Sphäre im Stil des zeitgenössischen Reiseromans, in dem der Gehalt schon reportagenhafte Züge aufweist. Ingres hatte sich gegen die vielen Widerstände behauptet. 1855 erhält er auf der Weltausstellung einen eigenen Saal. Er wendet sich jedoch von der Kunst der Anerkennung ab und lebt in Einsamkeit auf seinem Landsitz in Meung-sur-Loire.

Befassen wir uns ganz allgemein mit dem Werk von Ingres, so werden wir immer wieder feststellen, daß seine Zeichenkunst innerhalb seines Oeuvre in jeder Phase ein hohes, das übrige Schaffen noch übersteigendes Niveau hält. Es darf behauptet werden, daß auf diesem Gebiet der Künstler eine Qualität erreicht, die sonst nicht mehr in den Kunstbestrebungen des 19. Jahrhunderts nachzuweisen ist. Die großen Maler und Zeichner der nachfolgenden französischen Malerei haben sich alle auf Ingres berufen und immer wieder war es der sensible und doch wiederum prägnante Stil, der zur Diskussion stand und der bisher keine Nachfolge gefunden hat. Die Ausstellung in Paris war deshalb so einprägsam, weil sie der Zeichnung die monumentalen Arbeiten des Künstlers gegenüberstellte. Ein ganz spezielles Erlebnis war daraus zu gewinnen, denn der Betrachter konnte sich der äußerst gerafften und ökonomischen Darstellungsweise des Linienapparates der Zeichnung kaum entziehen. Die stete Wechselwirkung zwischen Monumentalgemälde, bürgerlichem Bildnis, Studie und allen Stadien der Zeichnung ermöglichte in ganz neuer Weise die Teilnahme an der Produktion und an den künstlerischen Mitteln Ingres'. Diese Eindrücke, die nicht allein der Autor des Aufsatzes feststellte, sollen hier in gedrängter Form besprochen werden.

Um 1800 ist der etwa 20jährige Ingres in der Lage, Zeichnungen anzufertigen, die dieselbe künstlerische Qualität aufweisen wie seine späteren Werke. Wenn auch ein Wandel der künstlerischen Mittel erfolgte, so ist doch die Strichführung immer von gleicher Eleganz und prägnanter Genauigkeit. Das bezeugt, daß Ingres einer der früh vollendeten Künstler war und daß er zunächst mehr durch die Linie zu sagen hatte, weniger durch die Farbe, die er sich erst allmählich als Medium erarbeiten mußte. Gewiß hatte der junge Künstler als "élève de David" reiche Anregungen erhalten, und der noch andeutende Strichcharakter in der Zeichnung "Hector enlevant son Fils Andromaque" (Kat.-Nr. 2) wird noch bis zur Fleckenhaftigkeit aufgelöst. Die Lockerheit des Striches geht so weit, daß die umschreibenden Grenzbereiche der Linie den jeweiligen Körper noch nicht umschließen. Dafür rafft die Sepia-Lavierung die kurzstrichigen an- und abschwelenden Linienbündel zusammen, und die daraus hervorgehende erregende Linien-sprache ist allein dem Thema angepaßt und vermittelt eine dramatische Wirkungsform.

Dieser Erregung steht in einer späteren Entwicklungsphase des Zeichners eine Beruhigung des graphischen Aufbaues gegenüber, die knappe, spontane Konturumreißung wird nunmehr in langauslaufende Strichfolgen umgewandelt. Damit wird die Strichführung schmiegsamer beim Beschreiben der Rundungen der dargestellten Körper. Ingres strebt jetzt schon in seiner Zeichenkunst jene effektvolle Gegensätzlichkeit an, mit der er seine späteren Werke zur Vollendung führt: die Gegensätzlichkeit zwischen ungebrochener Konturlinie und aufgerissenen Schatten- und Lichtkanten. Das Wechselspiel zwischen diesen Extremen ist wohl eines der großen Themen der besonderen Linien-auffassung Ingres'. In dem früheren Blatt „Barbara Bansi“ Kat.-Nr. 3) ist, obwohl der Künstler noch unter dem Einfluß Davids steht, das alles vorbereitet. Wir erkennen in der Komposition die vertikale und horizontale Bewegung, in die die Gestalt eingebettet wird. Die Gelenkstellen der Linien erfüllen bereits alle Aufgaben der Sichtbar-machung stofflicher und formaler Reize. Das Haupt der Schönen zeigt gefällige, abgerundete Strichlagen, der Hals dagegen durchgehende hauchdünn verlaufende Einzel-linien, wobei eine Strichverstärkung bereits stellvertretend für Schattenflächen zur Geltung kommt und gleichzeitig die anatomischen Gelenkstellen des Körperlichen veranschaulicht. Der Hals erhält Bewegungsfähigkeit, Schulter und Brust sind angedeutet als Sockel des Hauptes, vergleichbar der skulpturalen Büstenform der Zeit. Selbst das Schultertuch bietet Gelenkstellen und es ist somit als Gliederungselement dem Körperlichen einbezogen. Der säulenhafte Leib wird vom Schal in seinem Volumen gekennzeichnet, die voluminöse Wirkung zugleich durch Draperien gemildert. Die Gelenkstellen der Linie als ästhetische Werte werden von Ingres als Kulminationspunkte der Bewegungsfähigkeit der Figur empfunden. Die Dargestellte sitzt auf dem Steinpodest, das lose herabfallende Schultertuch bildet mit dem gespannten Kleid eine unendliche Vielfalt von Linienformen, die über das Sitzmotiv aussagen. Vertikal ansteigende Röhren-falten des Kleides wechseln mit den gestauchten Faltenrüschen des Schultertuches ab, bis in schwingenden Linienbewegungen der Saum des Kleides herab zur Erde reicht oder aber die übereinandergelegten Füße säumt. Die locker auf dem Schoß ruhenden Hände aber umfassen noch einmal einen Faltenstrudel des Schultertuches, gleichfalls

als reichhaltige Belegung der in die Fläche projizierten Rockpartie des wallenden Empirekleides.

Mit Absicht wurde diese Frühzeichnung hier ausführlich beschrieben, denn sie ist, und jeder wird bei eingehender Betrachtung diesen Eindruck erhalten, eine der großen Bestätigungen innerhalb der frühen Zeichenkunst des Meisters. Sehr bald wird diese Auffassung nicht in der Gesamtanlage, jedoch im Detail und in der Handhabung der künstlerischen Mittel bereichert werden. Ein gutes Beispiel ist das Blatt "La Famille Forestier" (Kat.-Nr. 19). Das 23,3 x 31,9 cm große Blatt läßt die Tradition, die neuen Bildmittel und die Anklänge kommender künstlerischer Elemente deutlich erkennen: die Tradition der zu vergegenwärtigenden Häuslichkeit, die Aufreihung der Gestalten im Innenraum des Gemaches, die Andeutung des „Dinnen und Draußen“ durch die stehende Zofe inmitten der Tür am linken Blattrand. Der traditionelle Sinn für den Moment im gesellschaftlichen Gebaren, ausgesprochen in der nur vom Beschauer aus zu verstehenden Mimik: denn die Gruppe fühlt sich beobachtet, ja die Damen suchen den Blick des Betrachters, das konventionelle Lächeln der hintereinander gestaffelten Figuren wird durch die Zurschaustellung fast zu einem kinematographischen Bewegungsablauf innerer Regungen gesteigert. Diese Darstellungsform ist eines der Ziele im Schaffen Ingres' um 1805. Wenn auch noch viele kompositionelle Gestaltungsmerkmale den Einfluß Chardins, Fragonards und Watteaus erkennen lassen, so scheint doch die Mimik in eine neue Bewegung geraten zu sein, ein Merkmal, das der Künstler in seinen Gruppenzeichnungen zu einer für die damalige Zeit ungewöhnlichen Vollendung bringen wird. Die künstlerischen Mittel, die er anzuwenden weiß, sind in steter Wandlung und die äußerst feinen Verschiebungen geben sich uns nur bei genauester Beobachtung und immer neuem Vergleich zu erkennen. Gegenüber dem Blatt Kat.-Nr. 3 "Barbara Bansi" erkennen wir, wie sich der Zeichenstil bereits verändert. In fast ununterbrochener Konturlinie umreißt er die Figur der jungen Frau, das Kleid ruht wie ein Säulenschaft auf seinem Grund, das bedeutet, daß die Linien in ihrer ökonomischen Dichte und gleichzeitigen Einfachheit räumlich-körperliche Werte auszudrücken vermögen. Die hintereinander gestaffelte Anordnung der Figuren zeigt dennoch klare Trennungen und Begrenzungen. Ingres steigert nie die Linie zu ihrem höchsten Eigenwert, so wie er es vielfach mit der Farbe handhabt. Die Linie erhält zwar autonome Wirkungen, die äußerste Klarheit ist jedoch niemals Selbstzweck, da immer wieder die großflächig wirkende Empirerobe mit ihrer hohen Taille zur Geltung kommt. Der Zeichner Ingres versteht es aber gleichzeitig, die Eigengesetzlichkeit der kleinsten Objekte zu bewahren, die Rüschen, Bänder, Schleifen und Knöpfe sind Anlaß zu einem filigranartig minutiösen Liniestil. Dafür sprechen die wellenförmigen Konturen, der Häkchenstrich, sichelförmige Schraffuren und gegenständige Halbbögen. In einer etwas späteren, 1808 datierten Zeichnung der "Madame Guillon-Lethière et son fils Lucien" (Kat.-Nr. 36) sind alle Elemente weiter entwickelt, die der Künstler in seinen frühen Blättern noch andeutend aufzeigt. Das Gefüge des Striches dient dazu, das Volumen der Gestalten stärker denn je zu umreißen. Die Gruppe von Mutter und Sohn wirkt kompositionell als eine Art Drehpunkt innerhalb der Bildachse. Das Vor und Zurück

ist im Landschaftsraum deutlich gemacht, obwohl die schmale Bühne für die Vordergrundgruppe streng gewahrt bleibt. Es herrscht hier auch nicht mehr das indifferente Beleuchtungslicht der Innenräume. Durch Strichverdoppelungen und Verdichtung der Graphitdrücker wird die Helle des Umgebungsraumes angedeutet. Sanfte, gleichmäßig rundende Schraffuren auf den Beinen des Sohnes bilden den bewährten Gegensatz zur flächig wölbenden Form des Kleides der Mutter. Der hinter die Gruppe gelegte Baumschlag erhält eine bruchstückhafte Gliederung des Liniensystems, zu dem die klare architektonische Folge der Bauten im Mittelgrund und in der Ferne in scharfen Gegensatz steht.

Ingres' Zeichenkunst sollte sich aber weiter steigern. In der lieblichen Zeichnung "Madame Alexandre Lethière et sa fille Letizia" (Kat.-Nr. 81; Abb. 3), die 1815 entstanden ist, erhält der Strich funktionelle Bedeutung. Wie über einem Sockel ragt der Oberkörper der jungen Frau empor. Sie sitzt auf einem Stuhl, den die Robe fast völlig verdeckt. Die von der Seite gesehenen, gewinkelten Beine erhalten, überdeckt vom Stoff des Kleides, die sockelhafte Funktion. Hinter dieser „Barriere“ steht die kleine Tochter Letizia, nur mit dem Kopf und einem geringen Teil der Schulter sichtbar. In der selbstverständlichen Anlage der Komposition, in der Reduzierung aller Mittel bis auf das Notwendigste bleibt die Zeichnung eine der schönsten Schöpfungen des Meisters. Obwohl die untere sockelhafte Partie nur durch wenige Linien angedeutet ist, erscheint die Strichführung in ihrer Konsequenz zu Ende geführt. Die spröde, fast karg wirkende Liniensprache hat nicht allein die Aufgabe, der Wirklichkeitswirkung oder dem Richtigen zu dienen, die reinliche Begrenzung der Formen, die Luftigkeit des Umgebungsraumes veranschaulicht ebenso die Lieblichkeit des Themas wie in einer weiteren Fassung "La Familie Alexandre Lethière" 1815 (Kat.-Nr. 82).

Wie bereits vermerkt, ist das Gruppenbild innerhalb der Zeichnungen das wirkliche Thema Ingres'. Das große Blatt "La Familie Stamaty" (Kat.-Nr. 102; Abb. 4) zeigt zur Genüge die Könnerschaft. Auffallend ist die zunehmende Schlichtheit der Linienführung, die fast zurücktritt hinter dem Thema: „Die Familie in hierarchischer Ordnung und dennoch in gütigem Beieinander“. Es wird veranschaulicht durch die stehende Gestalt des Vaters, die Sitzfigur der Mutter, an die sich die beiden jüngeren Kinder schmiegen, und links seitlich die halbwüchsige Tochter am Tafelklavier, der Familie langsam entwachsen. So ist die Zäsur zwischen der Vierergruppe und der Einzelgestalt zu verstehen. Die Linie in diesem Blatt ist einfach gehandhabt, die unauffälligen Strichgruppen vermitteln eine Selbstverständlichkeit, hinter der erst bei intensiverem Betrachten das Einmalige und Besondere erkennbar wird. Die Linien erzeugen jetzt, und das ist eine Abwandlung, eine gemäßigte Körperlichkeit, auch die stofflichen Werte sind in einem Maße reduziert, daß sie allein den Physognomien den Vorrang lassen. Kontur und Binnenfläche werden gleichermaßen angeglichen, aber innerhalb der feinen Detailbildungen ist es Ingres eine Verpflichtung, die Vielfalt der gestaltenden Liniensprache in fast artistischer Vollendung zur Anschauung zu bringen. Den vertikal an- und abschwellenden, die Komposition bestimmenden Liniengebilden werden durch horizontale Fältelungen Gegenwerte entgegengesetzt. Durch fein an- und abschwellende

Graphitdrücker erzielt Ingres eine Versteifung des Liniengerüstes. Er unterstreicht damit noch einmal die Gelenkpunkte, was wir schon in seinen früheren Zeichnungen angedeutet fanden. Die Übergangslinien vom Kopf zum Hals, vom Hals zum Rumpf, die modische Gliederung der Kleidung, alle diese Punkte sind einer Betonung wert, denn sie führen zu einer Vielfalt und einem Reichtum an fließenden Linien. Ingres hat diese künstlerischen Mittel bis in seine Spätzeit für die Zeichnung beibehalten. Jedoch stellen sich folgende malerisch wirkende Veränderungen ein: reiche Linienverdoppelung (Kat.-Nr. 184), weiche, auflockernde Schraffuren von der breiten Kante des Stiffes (Kat.-Nr. 193), Steigerung stofflicher Werte durch Weißhöhen (Kat.-Nr. 241, 242), verriehene Schraffuren (Kat.-Nr. 253) und überschraffierte Konturen (Kat.-Nr. 262, 263, 264). Wir haben hier in der Besprechung der Ausstellung den Zeichnungen einen größeren Raum gewidmet, um ihrer Bedeutung gerecht zu werden. Die Gemälde sollen jedoch summarisch erörtert werden, zumal im biographischen Teil auf sie hingewiesen wurde:

Betrachten wir die frühen Gemälde, so wird uns auffallen, daß sie von der Linie beherrscht werden. Ingres hatte die griechische Vasenmalerei für sich entdeckt und er war selbst im Besitz einiger Originale. Wir erkennen nun deutlich, daß seine Zeichnungen von den Vasenmalern beeinflusst werden. Er mag sich an der scharfen Fältelung des Chitons mit seinen Schwalbenschwanzsäumen Anregungen geholt haben. Die Linie hat also in den Gemälden eine primäre Bedeutung. Dort, wo sie als Kontur wirkt, wird ihre Begrenzungsfunktion stark betont. In dem Bild "Napoléon Bonaparte, Premier Consul" (Kat.-Nr. 8) wählt Ingres ein intensives Rot für die Robe. Er illuminiert durch diesen heftig wirkenden Intensitätswert der Farbe die Gestalt und darüber hinaus sinnbildhaft das Inhaltliche des Bildes. Rot in seinem Intensitäts- und Schönheitswert ist hier unabhängig vom Farbträger gegeben, obwohl es sich strikt an die Binnenflächen hält, die ihm durch die Umgrenzungslinien zugewiesen sind. Daß es Ingres darüber hinaus dennoch möglich war, über die Stofflichkeit der Oberfläche auszusagen, zeigt sein malerisches Talent. Die Bindung der Farbe an die dargestellten, greifbar wirkenden Dinge wird durch die Intensität des Buntcharakters merklich gelockert, jedenfalls ist die Eigenmacht der roten Farbe in unserem Bild darauf zurückzuführen. Im Vergleich mit David könnte man sagen, daß das Verhältnis zur Farbe im malerischen Schaffen Ingres' elementarer zur Wirkung kommt. Immer, wenn Ingres versuchte, sich an die Farbskalen Davids anzulehnen, mußte er scheitern.

Hier sind noch einige für das gesamte Schaffen verbindliche technische Elemente hervorzuheben. Ingres vermittelt in seinen Gemälden das Stoffliche der Oberfläche eines jeden Objektes, wobei er bemüht ist, den materiellen Charakter der Farbe zu negieren oder völlig auszuschalten. Bewußt vermeidet der Maler den Reiz bewegter Farbpigmente, auch die Bewegung des Pinsels darf nicht wahrgenommen werden. Die Farben müssen lasierend, dünn und gleichmäßig aufgetragen werden. Sie sind eine geglättete, emaillehafte Schicht, oftmals geschliffen und daher ohne den geringsten Ansatz zu einer stofflichen Dynamik. Nicht der Vorgang der Gestaltung soll an der Farbe wahrgenommen werden, auch nicht die Materie, sondern die Farbe ist eine plane Auflage, die mit dem Bildträger kongruent ist und zwar so deckungsgleich, daß

der Grund und die Farbe zu einem Objekt verschmolzen erscheinen. Wenn diese spiegelnde Fläche hergestellt ist, kann sie die ihr zugewiesene besondere Funktion übernehmen. Das sogenannte Standortlicht in Form von Innenraumbelichtung, also künstlicher und natürlicher Art, oder auch Außenlicht als allseitiges Freilicht bringt die geglättete „gemalte“ Bildeoberfläche zum Leben. Das Standortlicht gibt dem Licht eine materielle Wirkung, die Ingres in seinen monumental gemalten Mythen anstrebt. Diese eigentümliche Standortlichtillumination erzeugt im Betrachter jene visuelle Teilnahme, die außerhalb, an der Schwelle des unbetretbar erscheinenden Bildraumes das Gefühl direkter Konfrontation mit diesen märchenhaft-mythisch wirkenden Gefilden wachruft. Diese Wirkung muß auf die Zeitgenossen einen tiefen Eindruck ausgeübt haben, zumal die Glättung der Oberfläche damals noch nicht durch die Alterung beeinträchtigt war. Ingres hat es verstanden, die Bildwirkung durch äußerst pointierte künstlerische Mittel stets zu steigern, und er wählt für seine Kompositionen ein Bildlicht, das allein unter seinem Kompositionswillen steht, d. h. daß die Beleuchtung nicht von einer Lichtquelle abhängig ist. In dem eindrucksvollen Monumentalgemälde „Napoléon Ier sur le Trône Impérial“ von 1805 (Kat.-Nr. 17; Abb. 1) scheint das kühl wirkende Bildlicht wie von eben erlöschenden Scheinwerfern projiziert. Obwohl Linkslicht angestrebt ist, sind ganze Partien vom Richtungslicht nicht betroffen. Das Gemälde erhält dadurch einen selbstleuchtenden Charakter, den Ingres bewußt steigert, indem er im Kontrast zum geglätteten Grund für ihn wesentliche Dinge durch erhöht aufgetragene Farbmasse wiedergibt. Er erhält dadurch Wirkungen, die der von Applikationen nahekommt. Dies trägt wesentlich zur beabsichtigten Heroisierung des Dargestellten bei, denn die Raumflächenwirkung wird ad absurdum geführt und eine überirdische Wirklichkeit, vergleichbar den byzantinischen Mosaiken, stellt sich uns dar. Steigerung erfahren diese künstlerischen Mittel durch das bleiche Inkarnat des Kaisers, die ausladenden Gesten, die denkmalhafte Starre und die Expansionskraft der Frontalität. Wir erkennen, daß auch hier sich äußerste Gegensätze vereinigen, um bestimmte gezielte Bildwirkungen zu erlangen. Was eingangs über die Glättung der Bildeoberfläche und den Intensitätswert der Farbe und ihrer räumlichen Funktion gesagt wurde, trifft auch für die großen gemalten Mythen Ingres zu: Oedipe et le sphinx 1808 (Kat.-Nr. 35), Jupiter et Thétis 1811 (Kat.-Nr. 51) u. a. Frontalität oder krasses Profil der Hauptfiguren sind stets Notwendigkeit; durch die klare Umgrenzung des festen Konturs erscheint die Bewegungsfähigkeit der Gestalten oder der Wolken wie gefroren im kühlen klaren Licht. Eine zeitlose, ewige Wirkung scheint sich mitzuteilen, die Inhalt und einzelne Geste heroisiert. Trotz der Mittel, die das Miterleben des Betrachters gleichsam „unterkühlen“, um dann mit einer genialen Regiekunst beim Betrachter eine eigene, äußerst eigenwillige Teilnahme zu erzielen, ist das Bildnis und insbesondere das weibliche von großem Liebreiz. Ingres muß ein starkes Einfühlungsvermögen für Frauen-Charaktere besessen haben. Das männliche Bildnis dagegen bis ca. zum Jahre 1830 neigt einer schablonisierteren Auffassung zu. Die napoleonische Zeit schafft sich neue Formulierungen, die die Starre des Soldatischen in alle Lebensbereiche übertragen (Kat.-Nr. 50, 52). Hier wird nur die feindsidiert wiedergegebene Regung zugelassen. Die Beherrschung dieser Regungen ist oftmals

der alleinige Bildinhalt, wie wir es wiederholt auch in der Zeichnung feststellen können. Ingres geht nun bewußt dazu über, durch Requisiten diese Verhaltenheit im Bildnis „aufzubessern“. Der von ihm angestrebte „Textilkult“ hat zur Folge, daß der Körper in der üppigen Fülle der Musseline und Seidenstoffe fast zu vergehen scheint (Kat.-Nr. 15, 81, 94, 95, 128, 136, 240, 241, 251, u. a.). In vielen weiblichen Bildnissen tritt, fast immer in relativ kleiner Flächenausdehnung, die schöngepflegte Haut der Dargestellten in Erscheinung, wobei dann in eigentümlicher Weise die geringen Parzellen des blühenden Inkarnats dem Betrachter gleichsam einen Intensitätswert des Inkarnats vermitteln. Ingres erzielt gerade durch diese fein detaillierte Wiedergabe weiblicher Schönheit eine besondere Betonung des Bildhaften. Aber auch die nackte Gestalt kombiniert er mit reicher textiler Drapierung, denn die nackte Haut in der Gegenüberstellung mit breiten Stoffbahnen erzeugt eine gesteigerte Nacktheit von sprühender Sinnlichkeit, die in der Frühzeit durch eine karge Liniensprache und ein kühles Bildlicht reduziert wird.

Der Maler wählt im Gegensatz zu David oftmals eigenwillige Raumkonzeptionen. Er gibt in seinen Gemälden nur ganz selten tiefenräumliche Durchblicke. Er versucht daher, entstehende Raamtiefen durch Textilien zu verhängen und damit zu neutralisieren. Solche Draperien haben in der Empirezeit immer wieder Anklang gefunden und vermitteln einen bestimmten Charakter dieser Epoche. Als sogenannte Himmel fanden die Stoffbahnen über der Bettstatt reiche Verwendung, auch als Vorhänge vor den Fenstern und Türen, ferner als Lambrequins an Möbeln. Namentlich an Sofas, selbst an Fauteuils hielt man es für ästhetisch notwendig, den zwischen den Beinen unten gähnenden Raum durch festonartig aufgehängte Draperien, die sogenannten „Wolken“, den Blicken der Beschauer zu entziehen. Aus der gleichen Vorstellung heraus schafft Ingres einen Typ des Kastenraumes, der oftmals verhängt wird mit edlen Geweben, der aber die Gestalten wie ein Schrein umgibt. Der Mensch, so scheint es, ist für ihn ein edles Requisite, das er gleich einem Kleinod auf Musselin oder Seide lagert oder aber in ein schreinartiges Gehäuse einfügt (Kat.-Nr. 79, 95, 101, 110, 150).

All diese geschilderten künstlerischen Mittel dienen dem Erfassen der menschlichen Eigenart, vor allem in ihrer physiognomischen Ausprägung. Immerhin bringt die eigenwillige Auffassung, die sich in der Porträtkunst Ingres' abzeichnet, neue subjektive Vorstellungen mit sich, die Überliefertes verdrängen. Der Mensch wird nunmehr anders gesehen, und anderes wird über ihn ausgesagt. Gerade durch die Summierung typischer Eigenarten des Dargestellten wird dessen Haltung gekennzeichnet. Die große Leistung Ingres' wird vor allem im Gruppenporträt faßbar, das vorwiegend im Bereich der Zeichnung auftritt. Im Gruppenporträt, in dem sich jeder Dargestellte einer Gemeinschaft ganz verschiedener Individualitäten einzuordnen hat, geht es nicht nur darum, für den Einzelnen eine sinnvolle und zugleich selbstverständlich wirkende Position und Haltung zu finden, sondern es soll darüber hinaus durch das Gesamtarrangement, durch die Wahl der besonderen Form des Beisammenseins und durch die Darstellung von Verhaltensweisen der Personen zueinander eine Charakterisierung der ganzen Gruppe angestrebt werden. Man soll erkennen können, welchem Stand und

welcher Klasse die porträtierte Gruppe oder Familie angehört, welcher Geist sie beherrscht und in welcher Rangordnung bzw. in welchem Verhältnis zueinander die Mitglieder stehen. Die Menschen, die Ingres darstellt, bewahren alle betonte Haltung, ja ihre Haltung bestimmt die Komposition und die Komposition bestimmt ihre Haltung. Steil ragen die Gestalten in den Zeichnungen in die Bildfläche, denkmalhaft ist ihre Silhouette und dennoch ist das feine Detail filigran und gibt Auskunft über das Stoffliche eines jeden Dinges. Feine Rüschen, Fältelungen, Locken und Haarspitzen aller Grundformen sind oftmals die Grammgewichte der Komposition. In den Familienbildern ergeben sich die feinsten Rangunterschiede durch Formenreichtum und Formenreduzierung, wobei Blick und Gebärde einer gleichen noch viel zugespitzteren „Quantentheorie“ unterliegen. Damit, und das gilt für Ingres in besonderem Maße, ist der Mensch nie Objekt der geschärften Beobachtung, er erscheint als das wandelbare sich nie gleichende Individuum in göttlicher Harmonie.

In der Spätzeit stellen wir fest, daß das Bildnis nicht mehr das Privileg einzelner hochgestellter Personen ist, sondern daß die Porträtaufträge nun offenbar aus einer breiteren Schicht kommen; dementsprechend wandelt sich auch der innere Gehalt des Bildnisses. Nicht mehr die Totalität der Persönlichkeit und nicht das Beliebigste wird veranschaulicht, sondern Hervorhebendes und Auszeichnendes steht im Vordergrund. So, wie der Bürger gesehen sein will, läßt er sich porträtieren. Die Haltung und die Gebärde ist die ihm gemäß und er zeichnet dafür verantwortlich. Der Maler ist nur der Regisseur der Situation und der Zurschaustellung. Jeder der da ist, hat Anspruch auf sein Bildnis, könnte überspitzt gesagt werden, wenn man das frühe sozialistische Schlagwort: „Alles was da ist, hat die Berechtigung da zu sein“ umwandeln wollte. Wir erleben es aber, wie die menschliche Charakterisierung immer wieder von der Würde abhängig ist, die Ingres, wie kein anderer Zeichner seiner Zeit, vielfältig zu dosieren vermag. Das Quantum der Würde macht die Gruppenbilder über die künstlerischen Mittel hinaus zu einem einmaligen Erlebnis. Nicht die anspruchsvolle Würde, abgeleitet von Stand und Geburt, ist hier geschildert, vielmehr ist es der vornehme Geist, die persönliche Leistung und bei den Frauen verständlich die Mischung zwischen Geist und rassischer Schönheit. Das ist es, was uns an Ingres' Porträts fasziniert, daß eine neue Klasse Menschen aus der Kraft der eigenen zuchtvollen Veranlagung heraus zu uns spricht. Das Verhalten und die Haltung des Dargestellten ist epochal gebunden. Wir könnten eine soziologisch höchst interessante Geschichte der Haltung des Porträtierten in der europäischen Kunstentwicklung schreiben, denn es gibt für jede Zeit eine spezifische Verhaltensweise des Dargestellten im Bildnis. Die Bedeutung Ingres' ist darin zu sehen, daß er diese innere und äußere Verhaltensweise in äußerst knapper und einprägsamer Form uns bildlich überlieferte. Ingres wußte alle Spielarten im physiognomischen Bereich zu schildern, wobei er seine Meisterschaft nicht in der Wiedergabe von Gestik und äußerlichem Gebaren verschwendete. Seine hohe Kunst vermochte feinste Nuancen menschlicher Wesenszüge und Verhaltensweisen festzuhalten, wobei oftmals bei völlig erstarrter äußerer Haltung des Dargestellten die ganze Schwankungsbreite seiner Mentalität spürbar wird.

Siegfried Wichmann