

Ausstellungen

WILLIAM BOUGUEREAU (1825—1905)

Musée du Petit-Palais, Paris, 9. Februar—6. Mai 1984, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 22. Juni—23. September 1984, The Wadsworth Atheneum, Hartford, 27. Oktober 1984—13. Januar 1985
(mit 2 Abbildungen).

Die vielfältigen Anstrengungen, die in den letzten Jahren zur Wiederentdeckung und Neubewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts unternommen wurden, haben zu vertiefter Kenntnis dieser Kunstepoche geführt. Dennoch schienen bestimmte Bereiche noch nicht der Beachtung wert zu sein. Hierzu gehörte die sogenannte Art Pompier, die — wenn sie überhaupt Berücksichtigung fand — eher als Kuriosum mit wenigen Beispielen präsentiert wurde. Zwar hat eine Kunstgeschichte, die sich neben stilgeschichtlichen und ikonographischen Fragen stärker historischen und gesellschaftspolitischen Themen aufgeschlossen zu zeigen beabsichtigte, wichtige Anregungen gegeben. Zu perspektivreicher Analyse der historischen Bedingungen und vorurteilsloser Erfassung der Kunstproduktion sind aber erst Ansätze gemacht worden. Mit der ideenreichen Darbietung der Sammlung Schwabe unter dem Titel „Ein Geschmack wird untersucht“, 1970, war ein Anfang gemacht. In Frankreich folgten mehrere Ausstellungen: „Équivoques“, 1973, „Le Musée du Luxembourg en 1874“, 1974, und „Le second Empire“, 1979, begleitet von einer Reihe an Farbabbildungen reicher, aber an durchdachten Texten armer Kunstbände. Längst hat sich inzwischen der Kunsthandel dem Gebiet zugewandt, wobei die Galeristen in Paris gegenwärtig den Markt vor allem mit Orientalisten geradezu überschwemmen. Immer wieder wird dem Besucher versichert, daß der bisher unbekannte Künstler — zu Lebzeiten hochgeschätzt und bestens honoriert — auch im Musée d'Orsay vertreten sein wird. Von diesem Museum, für das offenbar großzügige Erwerbungen — eine Übersicht der Ankäufe ist gegenwärtig im Palais de Tokyo zu sehen — ermöglicht werden, erwartet jedermann die große Zusammenfassung und entscheidende Würdigung der Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte.

Was Art Pompier ist, woher der Begriff kommt und welcher Art zukünftige Forschungsaufgaben sich stellen, wird in einer provozierend und anregend geschriebenen, schon im Titel: *Peut-on parler d'une peinture 'pompier'?* an ein Pamphlet des 18. Jahrhunderts erinnernden Broschüre von Jacques Thuillier zusammengefaßt. Seine Schrift erschien pünktlich und geradezu demonstrativ zur Eröffnung der Retrospektive, die das Petit-Palais einem der größten Pompiers, William Bouguereau, in Paris widmet. Da sich die Musées Nationaux nicht durchringen konnten, den zu seinen Lebzeiten berühmten Salonmaler durch die Öffnung der Tore des Grand-Palais zu rehabilitieren, unternahm es Thérèse Burolet — jüngst zur Direktorin der städtischen Sammlung des Petit-Palais ernannt — zu Recht, in Zusammenarbeit mit dem Museum von Montréal das Werk Bouguereaus in einer repräsentativen Übersicht vorzustellen. Etwas über 140 zum Teil großformatige Gemälde, die durch

eine Reihe geschickt neben die Bilder placierter Zeichnungen ergänzt werden, vermitteln nun eine genaue Vorstellung von der geistigen Konzeption und der künstlerischen Entwicklung des Salonmalers.

Die in langjähriger Forschung — vornehmlich von Louise d'Argencourt — vorzüglich vorbereitete Ausstellung bricht mit dem Klischee, den von der Gesellschaft des Zweiten Kaiserreiches und der Dritten Republik anerkannten Malern heute nurmehr mit einem verständnislosen Lächeln entgegenzutreten. Bouguereaus Werk wird auf professionelle Weise präsentiert, wie das Oeuvre eines Künstlers, dessen Platz nach unseren Wertmaßstäben im Pantheon der Gegenwart nicht umstritten ist. Insofern ist die Ausstellung ein Prüfstein dafür, ob nach einem Jahrhundert der Mißachtung die Art Pompier zu neuer Wertschätzung aufzusteigen vermag.

Der Kunsthistoriker wird sich, wenn er einen solchen Wandel der Beurteilung einer Kunstepoche betrachtet, über die Ursachen der ästhetischen Neuorientierung Rechenschaft ablegen müssen. Erst auf dieser Grundlage kann es gelingen, zu einem Verständnis aus historischer Distanz beizutragen. Denn empörte Ablehnung und begeisterte Zustimmung, die sich in der Tagespresse wiederfinden und auch die Besucher geradezu sichtbar im Petit-Palais kundtun, sind Anzeichen für eine Polarität des Denkens und Empfindens der gegenwärtigen kunstinteressierten Öffentlichkeit. Der Protest erwächst aus einer über einhundert Jahre alten Tradition der sogenannten Moderne. Mit der Ablehnung akademischer Normen durch den Impressionismus wird der Beginn künstlerischen Gestaltens angesetzt, dessen Doktrin Befreiung von äußeren Regeln zugunsten individuellen Ausdrucks beinhaltet. Die gegenwärtige Kunstszene ist im wesentlichen von dieser Perspektive bestimmt, und die Kunstgeschichte hat den Verlauf der Entwicklung der bildenden Künste aus diesem Blickwinkel beschrieben. Für Cabanel, Baudry, Meissonier und Bouguereau war in der Darstellung aus dieser Sicht heraus kein Platz, hatten sie sich doch selbst gegen diese Richtung zur Wehr gesetzt. „Aujourd'hui, on veut arriver trop vite, on invente, comme cela de nouvelles esthétiques, le pointillisme, le *pipisme!* Tout ça, c'est pour faire du bruit ... Mais tous ces gens-là ... n'ont aucun talent. Ils cachent leur insuffisance sous un étalage de procédés enfantins. Ils veulent mettre leurs modèles en plein soleil. On n'a jamais vu ça: Qu'est-ce que vous faites, vous, en plein soleil? Vous faites la grimace, moi aussi: On ne peut pas peindre le soleil! ...”, meinte Bouguereau gnadenlos über die Impressionisten und Pointillisten. Matisse hingegen sprach von der „perfection vide“, die die Académie Julian beherrsche, und wurde daher von Bouguereau als ein Aufsässiger aus dem Atelier vertrieben.

Vorherrschaft des technischen Könnens über wahres inneres Empfinden lautet der Vorwurf des Modernismus gegenüber dem Akademismus. Daß diese Kritik heute in Frage gestellt wird, ist so zufällig nicht. Denn eine Kunstproduktion, die in unserer Gegenwart scheinbar das zufällig gefundene Objekt zum Kunstwerk erklärt, reduziert den Schaffensprozeß in den Augen vieler Kunstbetrachter um einen wesentlichen Teil. Es scheint, als ordne sich der Künstler als Schöpfer seinem gewählten Material unter, anstatt in Verfolgung eines geistigen Konzepts es zu beherrschen. Aus diesem Unverständnis dem zeitgenössischen Kunstschaffen gegenüber

erwächst eine ästhetische Sehnsucht, die in der malerischen Perfektion der Salonmalerei des 19. Jahrhunderts eine erneute Befriedigung findet.

Soweit die rezeptionsgeschichtlichen Voraussetzungen für die Vernachlässigung der Pompiers und für ihre Wiederentdeckung. Die Arbeit des Kunsthistorikers muß nun darin bestehen, vorschnelle Urteile zurückzuhalten, Unternehmen wie die Bouguereau-Ausstellung jedoch zu unterstützen und weitere Versuche zu fördern. Erst auf der Grundlage der Kenntnis der Kunstproduktion der Epoche, ihrer Entstehungsbedingungen, ihres geistigen und sozialen Hintergrundes kann eine gerechte Würdigung erreicht werden. In diesem Sinne ist Jacques Thuilliers Streitschrift ein notwendiger und sinnvoller Appell und die Präsentation des Oeuvres von Bouguereau ein erster wichtiger Beitrag, der wesentliche Einblicke bietet. Dem aufmerksamen Besucher der Ausstellung wird ein Abbau von Vorurteilen und der Gewinn von Kriterien für eine Beurteilung aus geschichtlichem Abstand heraus ermöglicht.

Aufschlußreiche Beobachtungen stellen sich bald ein. Ein entscheidender, immer wieder vorgebrachter Kritikpunkt ist nach dem Studium der Werke Bouguereaus *ad acta* zu legen. Ja, in gewisser Hinsicht sollten die Argumente vertauscht werden. Denn, zwar ist der Besucher gefangen von der Präzision der Zeichnungen, überwältigt ist er jedoch von der Maltechnik keineswegs. Wenn Bouguereau ein überragendes malerisches Können zugestanden und dem eine völlige Sinnentleerung und Ausdruckslosigkeit seiner Bildthemen gegenübergestellt wird, muß diesem Urteil widersprochen werden. Die Präzision der Wiedergabe von Gegenständen, die Mark Steven Walter im Katalog als „photo-idéaliste“ kennzeichnet, ist eine verblüffende Tatsache, die aber in vielen Gemälden in der plastischen Wiedergabe der Körper von auffallender Trockenheit und Flachheit begleitet wird. Manch anderer Salonmaler erreichte größere Genauigkeit, viel mehr malerische Brillanz. Gerade weil Bouguereau auf Grund der Wahl seiner Vorbilder — Raphael, die Venezianer, Rubens, Poussin, Ingres — die Wahrung einer in Jahrhunderten erlernten Malkultur für sich in Anspruch nimmt, fordert er zum Vergleich heraus. In diesem unterliegt er jedoch.

Auf der anderen Seite ist die Bewertung, die Bildthemen seien bloß traditionell und entsprächen keiner von persönlicher Überzeugung getragenen Bildaussage, oberflächlich. Nicht zuletzt wegen der im Katalog dargestellten Verflechtung von Bouguereau mit dem Kunsthandel, sein Eingehen auf bestimmte Wünsche einer Käuferschicht kann nun klarer abgeschätzt werden, mit welchem Ernst und mit welcher inneren Überzeugung seine Bildthemen von ihm aufgefaßt worden sind. Wenn er den Erwartungen einiger Sammler und Kunsthändler entsprach, so ist davon nur ein Teil seines Werkes betroffen. Und auch bei der Beurteilung dieser Gemälde — meist Genrethemen — sollte die These verabschiedet werden, daß gesellschaftliche Anpassung Qualitätsverlust bedeute. Für den Historiker ist die Beantwortung der Frage wichtiger, welche Gründe sich für die Vorliebe dieser Themen auffinden lassen und — bei der Betrachtung des Oeuvres von Bouguereau entscheidend — in welcher Weise er einem bestimmten Publikumsgeschmack entsprach

oder ihn sogar prägte. Wie dem auch sei, eine klare Erkenntnis kann aus dieser Ausstellung ebenfalls mit Sicherheit gewonnen werden. Es muß dem Maler zugestanden werden, daß er vor allem in seinen religiösen Historienbildern nicht von Gewinnstreben und leerem Pathos, sondern von persönlichem Bekenntnis getragen, seinen Beitrag zur Deutung und Wirklichkeit christlichen Glaubens vermitteln wollte. Es erscheint ganz sinnlos und oberflächlich, den Künstler als Verwalter einer fragwürdig gewordenen Bildtradition hinzustellen. Man muß sich klar machen, daß in einer Epoche des positivistischen Fortschrittdenkens vor allem die katholische Kirche einen wesentlichen geistigen und moralischen Rückhalt bot. In ihrem Kampf gegen Materialismus und Laizismus mußte sie auf der Wahrung überkommener Werte bestehen. Voller innerer Widersprüche und in äußerer Bedrängnis vermochte sie nicht, sich den gegebenen Umständen anzupassen. Ihr fehlte die Kraft, eine Erneuerung der Bildwelt und der Ikonographie unter Berücksichtigung einer fortschreitend industriellen und technologischen Entwicklung anzustreben. Insofern ist verständlich, warum das Unvermögen der Symbolisten, die nicht zu bekennen vermochten (obwohl sie vielleicht gläubiger waren!), sich in Provokation artikulieren mußte.

Der im Jahre 1825 geborene William Bouguereau stammte als Katholik aus dem hugenottischen La Rochelle, ein Umstand, der ihn prägte. 1846 begann er an der Pariser *École des Beaux-Arts* eine Karriere, die ganz von der Tradition und den Lehren dieser akademischen Institution erfüllt sein sollte. Hiermit ist nicht nur die Ausbildung bestimmter maltechnischer Fähigkeiten gemeint, die sich der Schüler von Picot in einem mühsamen Prozeß aneignete, sondern Bouguereau identifizierte sich darüber hinaus mit den Doktrinen und geistigen Voraussetzungen und war von der Gewißheit getragen, daß die Kunst eine moralische Wirkung auf die Gesellschaft ausüben könne und solle. Die bewährten Modelle, die in der antiken Geschichte und den christlichen Schriften gefunden werden konnten, waren dem belebten Künstler vertraut. Bouguereau zweifelte nicht an den Maßstäben, die die Hierarchie der Bildgattungen darstellten. Der Protest Courbets und jede Art von Außenseitertum waren ihm fremd.

Der Erfolg Bouguereaus beruhte auf Fleiß, eine Tatsache, die man seinen Bildern immer anmerkt. Keineswegs nahm er die Hürden mit Leichtigkeit. Im Jahre 1849 wurde bei der Verteilung des *Prix de Rome* Boulanger vorgezogen, 1850 erhielt Baudry die Auszeichnung; da jedoch in der *Villa Medici* ein Platz frei war, entschloß man sich einen zweiten Preis zu vergeben, der Bouguereau zugeteilt wurde.

Die wenigen Werke, mit denen er vor seiner römischen Studienzeit erste Erfolge errang, belegen, wie der Maler in Jahren des geistigen und sozialen Umbruchs sich romantisch-existentialen Themen zuwandte. Sein erstes im Salon von 1849 ausgestelltes Gemälde mit dem Titel: *Égalité* (Kat. Nr. 3) kommentierte er selbst mit den Zeilen: „Lorsque l'ange de la mort étendra sur vous son linceul, à quoi vous aura servi la vie si vous n'avez fait le bien sur la terre“ (*Abb. 1*). Es wird, wie auch die 1850 entstandene Szene, in der Dante und Vergil in der Unterwelt den grausamen Kampf von Schicchi und Capocchio beobachten (Kat. Nr. 8), getragen von einer

Suche nach Vorbildern. Während Courbet mit seinen *Ringern* (Budapest) nur wenige Jahre später den an Modellen studierten dramatischen Kampf in die unmittelbare Gegenwart versetzte, blieb Bouguereau dem literarischen Zusammenhang verbunden. Schon hier begann die für den heutigen Betrachter besonders fühlbare Diskrepanz zwischen genauer Naturnachahmung bei einem illusionären Bildthema. Der sich immer stärker ausbildende „Photo-Idealismus“ erscheint als ein Produkt einer Geisteshaltung, die der romantischen Vorstellungswelt durch nachprüfbare Präzision neue Überzeugungskraft zu geben versuchte. An die Stelle der Illusion, die die Romantiker auch durch ihre malerischen Ausdrucksmittel zu unterstützen wußten, tritt der Detailrealismus, der der moralischen Aussage im Sinne einer argumentativen Beweisführung den Anspruch von Richtigkeit geben soll.

Der Italienaufenthalt verhalf Bouguereau zu einer Klärung seiner noch undeutlichen künstlerischen Vorstellungen. Die Kunst Raphaels, aber auch das Studium der Fresken Giottos und seiner Nachfolger faszinierten ihn besonders. Auf ausgedehnten Reisen im Lande verschaffte er sich eine umfassende Kenntnis der italienischen Malerei, war aber auch aufgeschlossen für Genremotive und Landschaftseindrücke, ein Formenrepertoire, das er später nutzen sollte. Sein Bestreben, Historienmaler zu werden, wurde durch die Ausbildung gefördert. Aufschlußreich ist jedoch, daß er mit den *Juifs emmenés en captivité* (Kat. Nr. 10) und mit dem großformatigen Gemälde des *Triomphe du martyr: le corps de Sainte Cécile apporté dans les Catacombes* (nicht in der Ausstellung), das ihm auf der Exposition universelle im Jahre 1855 eine Medaille de deuxième classe einbrachte, an den Stil Poussins anknüpfte.

Wenige Jahre nach seiner Rückkehr verhalfen ihm seine religiösen Gemälde zu dem Auftrag, Wandfresken in der Kirche Sainte-Clotilde in Paris zu schaffen. Die 1857 — 59 entstandenen Arbeiten, bei denen ihm allerdings Richtlinien von Picot vorgegeben waren, belegen seine mittlerweile gewachsenen Erfahrungen, einprägsame, an der italienischen Trecentomalerei inspirierte Kompositionen zu finden. Wie George Brunel im Katalog ausführt, bedeuteten seine Kirchengemälde, auch die späteren für Saint-Augustin (1867) und Saint-Vincent-de-Paul (1885—1888), mit denen er an der noch weitgehend unerforschten Kirchenmalerei der zweiten Jahrhunderthälfte Anteil hatte, keinen großen finanziellen Gewinn. Sein Engagement in diesem Bereich entsprach vielmehr seiner Überzeugung, als Künstler am Renouveau catholique Anteil nehmen zu müssen.

In den 60er Jahren gelang Bouguereau der Durchbruch zu allgemeiner Anerkennung, und zwar nicht mit Historien-, sondern Genrebildern. Er war nicht der einzige Künstler, der von Kritikern und Sammlern geschätzt wurde. Gérôme, Gleyre, Boulanger und andere konkurrierten mit ihm. Seine Gemälde, wie *Le retour des champs* (Kat. Nr. 27) oder *Le départ du berger* (Kat. Nr. 28), entstanden 1860 und 1861, erschienen den Zeitgenossen jedoch besonders lobenswert, weil sie eine getreue Rekonstruktion antiken Hirtenlebens nach dem Vorbild der Werke Poussins darstellten. Eines der Gemälde wurde mindestens dreizehn Mal zu Kopien ausgeliehen, ein Umstand, der nicht nur die Beliebtheit des Gemäldes dokumentiert, son-

dern auch veranschaulicht, wie seine Werke geradezu geschmacksbildend wirken konnten.

Schon die ersten Gemälde dieser Gattung sind durch einen heute befremdenden Ausdruck von Sentimentalität gekennzeichnet. Das große Publikum der Salonbesucher hat jedoch anders empfunden und die Vorspiegelung eines von Sorgen ungetrübten Arkadien mit Freuden angenommen. Es entsprach der Künstlichkeit einer historistischen Kunstauffassung, daß in diesen scheinbaren Rekonstruktionen der Antike „l'atmosphère naturelle des êtres qui appartiennent au matin de la création“ erkannt wurde, wie es der Kritiker Paul de Saint-Victor formulierte. Im antiken Genre erkannte Bouguereau jedoch nicht seine wahre Begabung, und so wandte er sich sehr bald den *Petites maraudeuses* (Kat. Nr. 50), den jungen Mädchengestalten, die dem Betrachter unschuldig ins Gesicht blicken, *Au bord du ruisseau* (Kat. Nr. 66), *Promenade à âne* (Kat. Nr. 72), *Le repos* (Kat. Nr. 90), *La Tentation* (Kat. Nr. 91), *Parure des champs* (Kat. Nr. 111) und *Petite bergère* (Kat. Nr. 119), zu. Mit diesen, vornehmlich in amerikanischen Museen befindlichen, Gemälden begründete er Renommee und Fortune. In den barfüßigen, aber allzu sauber gekleideten und adrett aufgeputzten, in gezielter Haltung dem Betrachter entgegentretenen Sinnbildern von Jugend und Tugend können wahrlich nicht verlorene Meisterwerke der Malerei wiederentdeckt werden. Wie Louise d'Argencourt im Katalog zu Recht veranschaulicht, weisen diese Werke eine auffallende Ähnlichkeit zu den bis heute verbreiteten sentimental Kitschpostkarten auf. Bouguereaus Bilder sind von einer Süßlichkeit, die durch die raffinierte Mischung von Detailrealismus und dunstigem Hintergrund begleitet wird. Die „photo-idealistischen“ Gemälde vermitteln aber weder eine glaubwürdige Wirklichkeit noch versetzen sie den Betrachter durch ihren Ausdruck in eine Stimmung des Mitgefühls. So bleibt der Rezipient dieser Kunst auf die Maltechnik verwiesen, die allein jedoch nicht befriedigen kann und deren Aufwand ohne überzeugendes Ziel als überflüssig erscheint.

Es wäre allerdings ungerecht, wollte man Bouguereau diese mit Hintersinn überladenen Bilder des sogenannten einfachen, reinen, natürlichen Volkslebens allein anlasten. Die Salons der zweiten Jahrhunderthälfte hingen voller Werke dieser Gattung, so daß sich Louis Fourcaud darüber im Jahre 1883 mit der Bemerkung mokierte: „Il n'y a donc en France que du peuple?“ Eh! oui, certes, il n'y a que du peuple, de même qu'il n'y avait que des bourgeois il y a cent ans, et que des marquis, il y a deux cents ans“ (*Le Gaulois*, 12 mai 1883). In der Epoche des Second Empire und der Dritten Republik — und es handelt sich keineswegs um ein rein französisches Phänomen — müssen diese Bilder einer Sehnsucht entsprochen haben, die das Leben selbst nicht zu erfüllen vermochte. Insofern war Bouguereau ein Künstler, der den Gefühlen und Wünschen weiter Kreise der Gesellschaft entsprach, ja sie selbst teilte. Gerade die Abhängigkeit von einer bestimmten historischen Situation, in der allein die Werke dieser Gattung ihren Sinn erfüllten, macht verständlich, warum sie heute nicht als Wiederentdeckung gefeiert werden können.

Weniger Erfolg hatte Bouguereau mit seinem großformatigen mythologischen Gemälde *La jeunesse de Bacchus* (Kat. Nr. 100, hier: Abb. 2a), das von vielen Kriti-

kern des Salons von 1884 kritisiert wurde. Der Maler war nicht bereit, das Werk unter dem von ihm angesetzten Preis von 100 000 Franken zu verkaufen, behielt es in seinem Atelier und erhoffte den Erwerb für den Louvre. Doch das riesige Format (3,31 × 6,10 m) mit lebensgroßen Figuren blieb bis zu seinem Tod im Atelier und befindet sich noch immer in Familienbesitz.

Es ist aufschlußreich, daß dieses eindrucksvolle Werk mit dem Vorwurf von „indécence absolue“ oder „absence d'émotion“ bedacht wurde. „Dans ce genre de peinture“, schrieb René Menard, „les personnages n'ont à exprimer aucun sentiment intérieur, parce qu'ils n'existent que sous une forme en quelque sorte ornementale“ (R. Menard, *Bouguereau*, Grands peintres français et étrangers, Paris 1884, Bd. I, p. 15). Die über Jahrzehnte geplante Komposition, durch eine große Anzahl von Zeichnungen und Ölstudien vorbereitet, entsprach im Grunde eher seinem künstlerischen Credo als die Genreszenen. Tizian und Poussin folgend schuf er im Sinne akademischer Lehre ein Werk, das der Suche des Künstlers nach idealer Schönheit Ausdruck verleihen sollte. Genaues Modellstudium, Sinn für plastische Formen — die Mittelgruppe erinnert an Carpeaux' *La danse* und Le Pautres *Faune portant un chevreau* — entsprechen einer eklektischen Kunstauffassung, die von vielen Zeitgenossen jedoch als überholt und gar unsittlich angesehen wurde. Hier zeigt sich, daß das akademische Streben nach dem Beau idéal, wie es Bouguereau noch mit großer Ernsthaftigkeit verfolgte, sich überlebt hatte. „En peinture, je suis un idéaliste. Je ne vois que le beau dans l'art et, pour moi, l'art c'est le beau“, kennzeichnete der Maler seine Kunst. Trotz mancher Kritiker wußten seine Händler die mythologischen Sujets, *Nymphes et satyres* (Kat. Nr. 51), *Naissance de Vénus* (Kat. Nr. 79), *Le printemps* (Kat. Nr. 113), *Le travail interrompu* (Kat. Nr. 125), *Le ravissement de Psyche* (Kat. Nr. 131), *L'admiration* (Kat. Nr. 135) — nicht zuletzt auf Grund ihres erotischen Charakters — meist in die Vereinigten Staaten zu verkaufen. Dieser Erfolg hat nicht nur andere Salonmaler, sondern auch Renoir veranlaßt, mit seinen *Badenden* (Philadelphia, Museum of Art) in den 80er Jahren dem Publikumsgeschmack entgegenzukommen.

Auch die religiöse Malerei Bouguereaus ist gekennzeichnet von dem Bestreben, der Bildtradition mit neuen malerischen Mitteln zu überzeugender Ausdruckskraft zu verhelfen. In mehreren Fällen war persönliches Leid Anlaß zu Gestaltung der christlichen Thematik. Die *Pietà* (Kat. Nr. 68) aus dem Jahre 1876 — an Michelangelo's *Pietà* in St. Peter inspiriert — ist dem Andenken seines im Alter von fünfzehn Jahren gestorbenen Sohnes, Georges, gewidmet. *Une âme au ciel* (Kat. Nr. 79) entstand nach dem Tod seiner Frau und seines nur wenige Monate alten Sohnes, William-Maurice. Diese Werke, wie auch die *Charité* (Kat. Nr. 74) die *Flagellation* (Kat. Nr. 93) und *Les Saintes Femmes au Tombeau* (Kat. Nr. 122), vermögen jedoch keine innere Anteilnahme zu bewirken. Bereits kritische Zeitgenossen verurteilten die übertriebenen Gesten und Trauermienen. Ein Vergleich mit den religiösen Gemälden Manets, keineswegs seine ausgewogensten und reifsten Werke, veranschaulicht jedoch, wie die kleinliche und penible Wiedergabe der Details bei Bouguereau vom Gehalt der Bilderzählung ablenkt. Das aufdringliche Zurschaustellen

pathetischer Trauermienen will zur Andacht zwingen, erstickt aber jede Rührung und verweist den Betrachter auf die bloße Maltechnik. Es braucht gar nicht bezweifelt zu werden, daß Bouguereau selbst von aufrichtiger Überzeugung getragen war. Die künstlerischen Mittel jedoch versagen, wenn eine mit Hilfe von Modellen genau wiedergegebene Natur einer vorgestellten, nicht nachprüfbar erfahrbaren Wirklichkeit gleichgesetzt wird. Der Verlust des Geheimnisvollen, des Mystischen bedeutet in den religiösen Bildern den Entzug ihrer Faszination. Insofern erweisen sich die kritischen Stimmen in Bouguereaus eigener Zeit als berechtigt.

Die Ausstellung vermittelt auf vorzügliche Weise ein malerisches Oeuvre, das dem Geschmack einer Epoche entsprach, wenn es ihn nicht sogar weitgehend prägte. Sie veranschaulicht aber gleichzeitig, worin die Gründe für die künstlerische Opposition lagen, die Ausgangspunkt für die Geschichte der modernen Malerei wurden.

Wenn heute der Mangel an Maltechnik beklagt wird, so bleibt die Frage offen, ob mit dem Rückgewinn der erlernbaren Fähigkeiten auch gleichzeitig überzeugende Inhalte vermittelt werden. „Pour faire un peintre, il faut beaucoup de science et beaucoup de fraîcheur“, meint Claude Lévi-Strauss zu Recht und fährt fort: „Les impressionnistes avaient encore appris à peindre, mais ils faisaient ce qu'ils pouvaient pour l'oublier; sans y parvenir, Dieu merci, mais en réussissant à persuader une nuée d'épigones que le savoir était inutile, qu'il suffisait de lâcher la bride à la spontanéité, et selon une formule que eut une célébrité désastreuse, de 'peindre comme l'oiseau chante'“ (Cl. Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Paris 1983, p. 333). Bouguereaus Technik hilft uns nicht auf der Suche nach den Ausdrucksmitteln der Kunst unserer eigenen Zeit. Seine Kunst klärt uns aber über die Widersprüche einer Epoche auf, um deren Kenntnis auf breiterer Grundlage wir uns noch weiter bemühen müssen.

Thomas W. Gaehtgens

Bibliographie

EIN JAHR RILA REDAKTION AM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE

Seit 1. April 1983 besteht am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München eine weitere europäische Redaktion der internationalen Kunstbibliographie RILA (Répertoire international de la littérature de l'art, der Name in Anlehnung an RILM, Répertoire international de la littérature de la musique). Rila sucht in Form von Resümees die wissenschaftliche Literatur zur nachantiken Kunst vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart möglichst vollständig zu erfassen und zu erschließen, mit Ausnahme der islamischen, fernöstlichen und Stammeskunst. Einbezogen sind Gebiete wie byzantinische Kunst, Kunst der Völkerwanderungszeit, mittelalterliche Archäologie, Denkmalpflege, Restaurierung und Konservierung von Kunstwerken sowie Kunstästhetik.