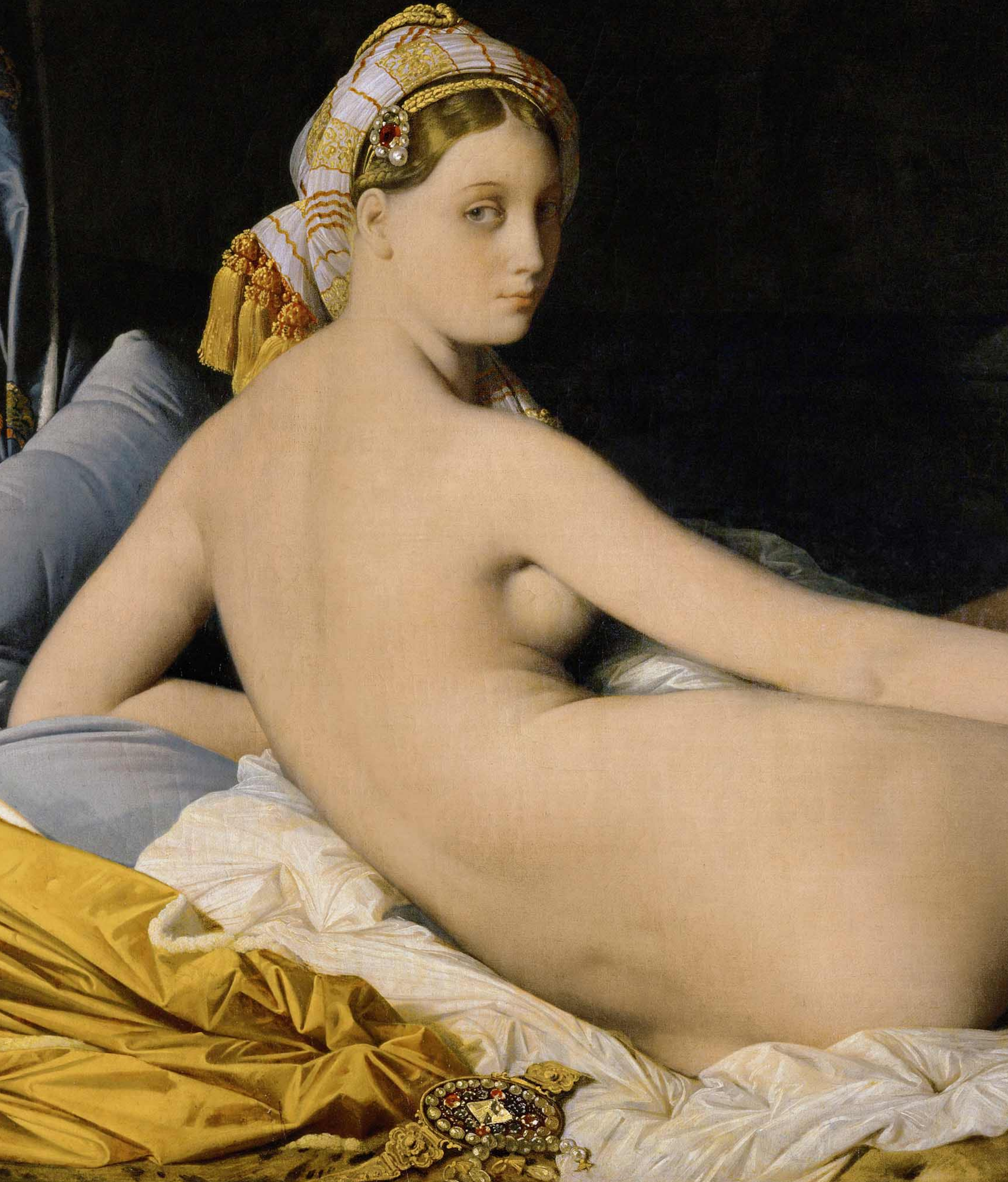
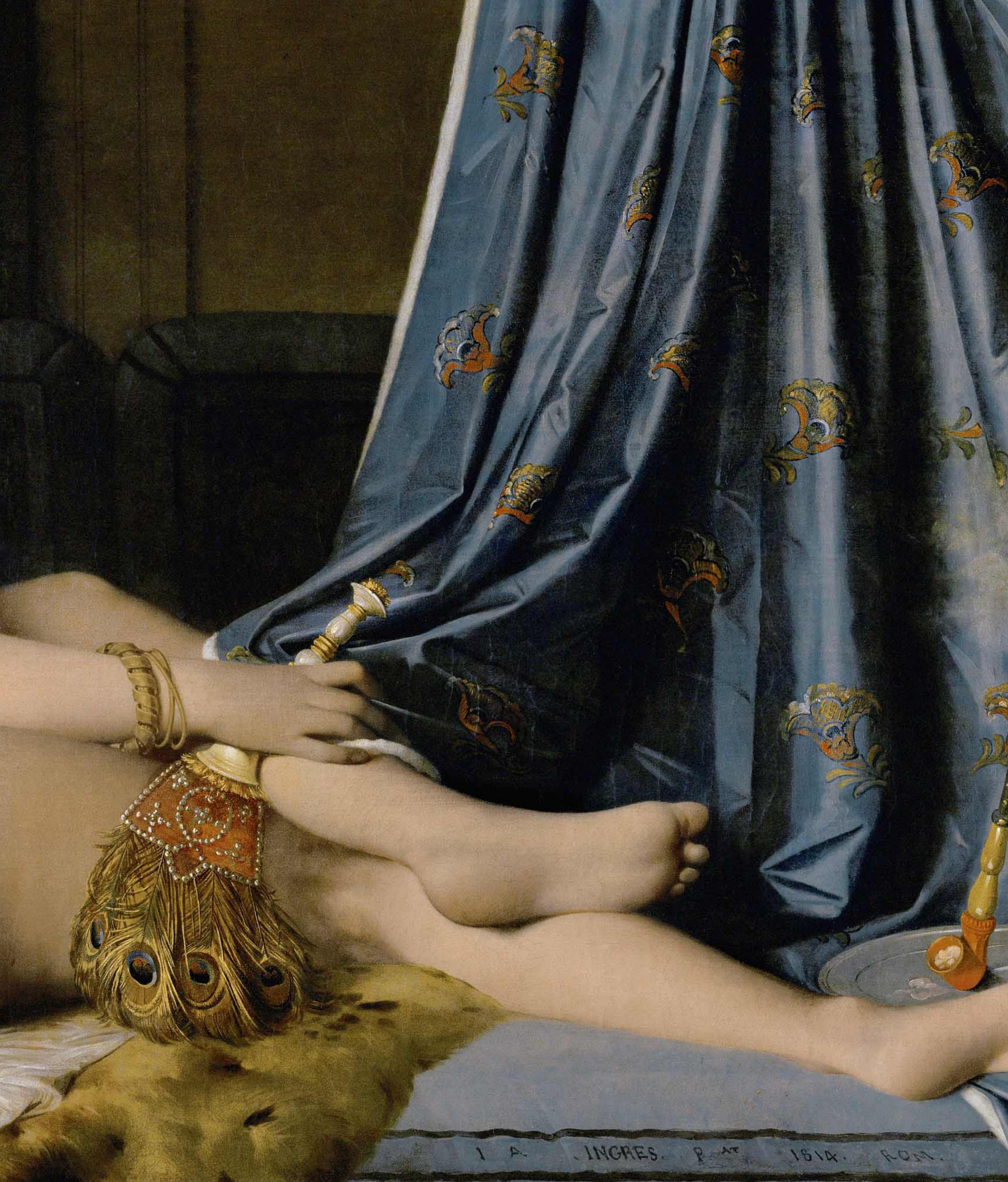
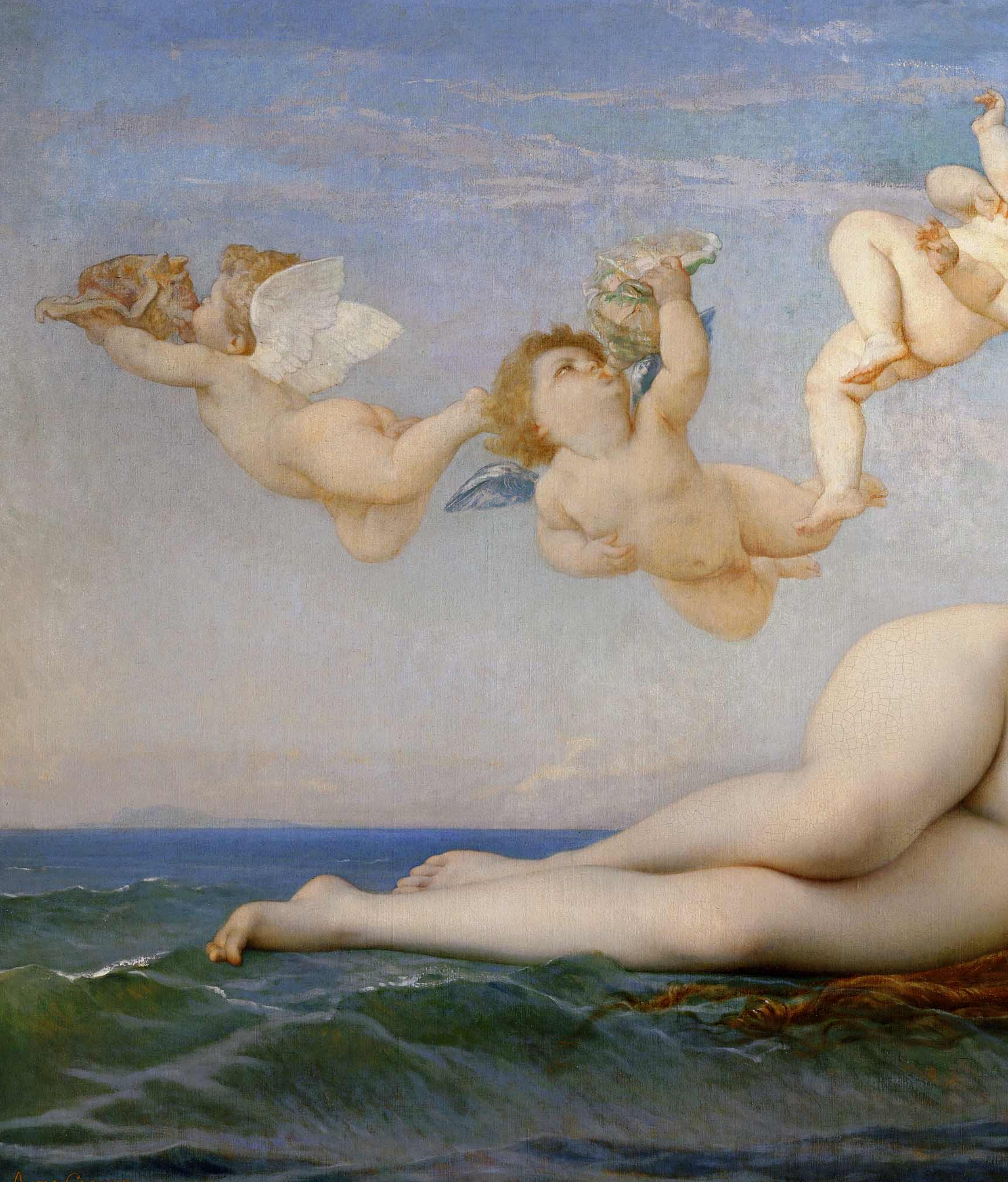



I. A. INGRES. P. AT 1814. ROM.



Norbert
Wolf

Die Kunst des Salons

Malerei im 19. Jahrhundert

Prestel
München | London | New York

Inhalt

15 **Hinweise zur Lektüre | Dank**

17 **I: Das wiedererwachte Interesse: ein Ausblick**

23 **II: Aus der Kulturökonomie des 19. Jahrhunderts**
29 Der Held des Jahrhunderts: die Bourgeoisie
32 Malerfürsten

41 **III: Auf dem Boulevard des Erfolgs**
42 Paris: Kulturhauptstadt des 19. Jahrhunderts
45 Die Salonausstellungen und der Akademiebetrieb
51 »Salonfähig« – international

59 **IV: Länder und Künstler**
60 Weltausstellungen
62 Richtungsweisend
89 Streifzüge durch die Hauptzentren

129 **V: Themen**
130 Das Thema, eine Augenweide
132 Spanien als Paradigma
138 Die Historienmalerei
157 Nationalgeschichte – Zeitgeschichte

168 Das Ich und die Anderen
189 »West-östlicher Divan«
224 Zwischen Sinnlichkeit und Prüderie
232 Das »Licht der Welt«
245 Die »Nationalisierung« der Landschaft

251 **VI: Zur Phänomenologie der Salonmalerei**
252 Hauptgericht und Zuspeisen
254 Stilkleider, pompöse und weniger pompöse Auftritte
258 Fremdberührungen
264 An der Grenze zum Kitsch

266 **Nachwort**

271 **Anmerkungen**

276 **Literaturverzeichnis**

280 **Verzeichnis der Werke**

286 **Namensregister**

288 **Bildnachweis | Impressum**

Hinweise zur Lektüre

Dank

Die Menge der Bilder, die man der Salonmalerei subsumieren kann, ist nicht zu zählen, allein in Frankreich beliefe sich die Zahl, vorsichtig geschätzt, im 19. Jahrhundert auf rund 100.000. So kann das vorliegende Buch selbstverständlich keinen Gesamtüberblick leisten. Allerdings bietet es einen repräsentativen Querschnitt; einen, der die Schwächen der Salonmalerei zwar nicht verhehlt, diese Kunst aber nicht erneut in das Prokrustesbett einer von der Avantgarde her konstruierten Entwicklungsgeschichte zwängt.

Um das Literaturverzeichnis nicht uferlos werden zu lassen, habe ich mich auf wichtige Titel beschränkt, die einem nicht spezialisierten Publikum gut zugänglich sind. Auch den Anmerkungsapparat wollte ich in Grenzen halten, indem ich in ihm nur Zitatnachweise oder besonders wichtige Anregungen seitens der Literatur unterbrachte. Die Publikationen im Literaturverzeichnis, die sich unmissverständlich auf konkrete Künstler, Sachinhalte usw. beziehen, habe ich in der Regel nicht noch in den Anmerkungen aufgelistet. Bildbeispiele, die lediglich zur Verdeutlichung herangezogen sind, ohne näher besprochen zu werden, erhielten keine eigene Anmerkung, mittels des Literaturverzeichnisses sind mühelos die entsprechenden Titel aufzufinden. Die Lebensdaten aller ausführlicher zur Sprache kommenden Personen sind im Register vermerkt.

Dass das Buch in dieser ambitionierten Form erscheinen konnte, ist dem Engagement vieler Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Verlages geschuldet. Besonders bedanken aber möchte ich mich bei Stefanie Penck, Claudia Stäuble und vor allem bei Eckhard Hollmann: Er war es, der dieses Projekt entwickelt hatte und mich dafür begeisterte, die Malerei des 19. Jahrhunderts von dieser thematischen Seite her zu beleuchten.

I

Das wiedererwachte Interesse: ein Ausblick

Warum das inzwischen wiedererwachte Interesse an der Salonmalerei, selbst an jenen Beispielen, die man als kitschig deklarieren könnte? Bekanntlich reihte sich Salvador Dalí in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in deren Nachfolge ein. 1967 schrieb er: »Während in unserer Zeit eine erstaunliche Anzahl von Büchern über zeitgenössische Kunst veröffentlicht worden sind, gibt es praktisch kein einziges, das den heroischen Malern mit dem schönen Namen ›Kitschiers‹ *(pompiers)* gewidmet ist«.[1]

Mit seiner Monumental-Leinwand *Die Schlacht von Tetuán* bezog sich Dalí dezidiert auf Mariano Fortuny y Marsal. Das geschah zu einem Zeitpunkt, als viele Autoren dem Spanier attestierten, sich an die Bedingungen des (vor allem amerikanischen) Markts verkauft zu haben (wie die Salonmaler des 19. Jahrhunderts an ihre jeweiligen Märkte). Andere adelten ihn hingegen zum »Erfinder« der rund zehn Jahre später einsetzenden Postmoderne. Diese legt ihren Anhängern nahe, an historische Stile beziehungsweise Vorgängerwerke anzuknüpfen und diese in neuem Gewand zu aktualisieren: »Der postmoderne Künstler«, so Boris Groys, »fragt nach den Veränderungen, die die Kunststile der Vergangenheit in der profanen Realität der modernen Massengesellschaften und der Medien erfahren haben – und ästhetisiert diese Veränderungen«.[2]

Damit übte sich die Postmoderne auch im spielerisch-ironischen Umgang mit dem Kitsch, und dies mit weitreichenden Konsequenzen: »[…] als Feindbild hat der Kitsch weitgehend ausgedient. Kitsch ist wenn nicht salonfähig, so doch tolerierbar geworden. Dass sich der Umgang mit dem Kitsch spürbar entspannt hat, sich neue Zugänge eröffnen und die einst verpönten Objekte die Grenzen jener Milieus überschreiten, in denen sie früher vorwiegend anzutreffen waren, ist vor dem Hintergrund eines umfassenderen gesellschaftlichen Wandels zu sehen: der Tendenz zur ›Entvertikalisierung‹ des soziokulturellen Raums […].«[3] Jeff Koons gehört zu denjenigen, die diese Vertikalisierung weit vorantreiben. Seine Porzellanfigur *Amore* (Abb. 4) scheint interpretierbar als »kitschig« radikalisierte »Salonkunst«, hält man etwa Jean-Léon Gérômes Skulptur *Korinth* dagegen (Abb. 3).[4]

Sofern all das richtig beobachtet ist, enthebt uns dieser Sachverhalt nicht der weiterreichenden Frage, warum sich die Gegenwart der Salonmalerei überhaupt unter postmodernem Vorzeichen nähert, was sie ja älteren Kunstströmungen gegenüber nicht tut.

Abb. 1
PAUL DELAROCHE
Hémicycle
linker Teil, 1837–1841
Öl und Enkaustik, Höhe 390 cm
Paris, École des Beaux-Arts

Handelt es sich um die Folgerung aus der Tatsache, dass ästhetischer Pluralismus längst monolithische ästhetische Normativität abgelöst hat? »Die Grenzen werden durchlässig, es entstehen Möglichkeiten der Kombination und Integration von ästhetischen Formen, die früher in legitime und illegitime Kultur getrennt waren und feine Unterschiede [vgl. Pierre Bourdieu] begründet haben. Zeichen wie der seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert mit dem Kleinbürgertum in Verbindung gebrachte Kitsch verweisen nicht mehr eindeutig auf einen sozialen Status und müssen entsprechend im je spezifischen Kontext neu bewertet werden«.[5]

Oder handelt es sich um eine aktuelle Ermüdungserscheinung? Dahingehend, dass das jetzige Kunstpublikum, der ständigen Selbstbespiegelung der Kunst müde, dankbar ist für eine Kunst, in der »erzählt« wird, die einen ikonografischen Wiedererkennungswert garantiert. Ist das Oberflächlichkeit, Banausentum? Man ist inzwischen unsicher, wie man darauf antworten soll. Ist es ein rezeptionelles Defizit, wenn die Rezeption der Salonmalerei versucht, »das Schöne« wieder zu beleben?

Selbst ein radikaler Verfechter der Moderne im 19. Jahrhundert wie Charles Baudelaire hatte sich nicht gänzlich von jener klassizistischen Ästhetik zu lösen vermocht, sondern fasste in seiner Salonkritik 1846 Schönheit als einen Kompromiss aus transitorischen und nach wie vor absoluten Werten auf.[6] Erst die Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts unterwarf diese Kunstauffassung dem Generalverdacht der Unehrlichkeit und forderte, dass die Kunst in einer hässlichen Welt nicht schön sein dürfe. Schönheit sei ja nichts anderes als ein Ablenkungsmanöver gegenüber der rauen sozialen Wirklichkeit. Ist die postmoderne Akzeptanz des Kitsches nicht, wie Konrad Paul Liessmann sagt, eine ironische Rehabilitation des Kunstschönen?[7]

Oder, auch diese Möglichkeit gilt es zu bedenken, ist die aktuelle Akzeptanz der Salonmalerei auf einen kulturellen Recyclingprozess zurückzuführen? Innovation heißt laut Groys nicht *creatio ex nihilo*, sondern Umwertung der Werte – weil der Wert eines modernen kulturellen Werks stets durch sein Verhältnis zu anderen Werken, nicht durch seine Abhängigkeit von außerkulturellen Sachverhalten (religiöser, metaphysischer, überhaupt philosophischer Art) entstehe. Das »Neue« ist nicht um seiner selbst willen für eine Kultur wertvoll, denn dann wäre es nur ein rasch verschwindender willkürlicher Gag. Wertvoll wird und ist es, indem es sich mit dem im historischen Gedächtnis aufbewahrten Alten vergleicht. Die Wertsetzung kann in zwei Richtungen laufen. Zum einen kann das bislang als wertvoll Erachtete abgewertet werden, weil es redundant geworden ist, seine Botschaft sich abgenützt hat. Zum anderen vermag sich etwas, das bis dato als trivial, primitiv oder vulgär eingeschätzt wurde, als Kulturgut und damit als museumswürdiges Exponat zu profilieren.[8] Wenn Museen heute beschließen, die Salonmalerei als neuen Stimulus in die aktive Kunstdiskussion einzubinden, sie auszustellen, aus den Depots zu holen, dann provozieren sie auch eine Diskussion über die gesellschaftlichen Bedingungen kultureller Auf- beziehungsweise Abwertung, veranlasst durch das Problem ständigen Neuheitsschwundes, dem jede

Abb. 2
PAUL DELAROCHE
Hémicycle
rechter Teil, 1837–1841
Öl und Enkaustik, Höhe 390 cm
Paris, École des Beaux-Arts

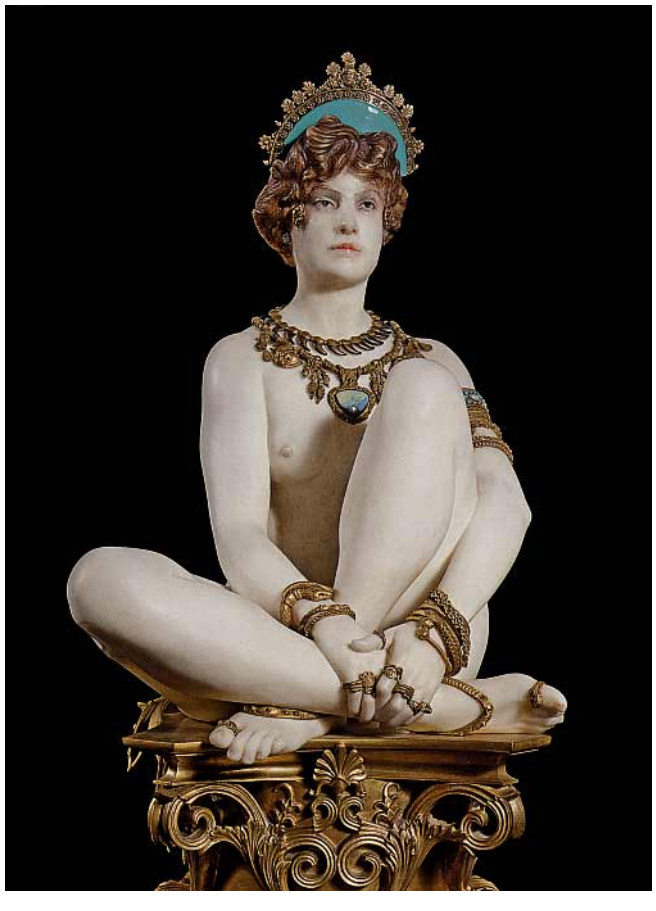


Abb. 3
JEAN-LÉON GÉRÔME
Korinth, 1904
Polychromer Marmor, vergoldete Bronze, Email, Halbedelsteine usw., Höhe 72,4 cm
Beverly Hills, J. Nicholson Collection

Abb. 4
JEFF KOONS
Amore, 1988
Porzellan, 80 × 50 × 50 cm
München, Museum Brandhorst

Abb. 5
ALEXANDER WAGNER
Wagenrennen im Circus Maximus, um 1898
Öl auf Leinwand, 138,3 × 347 cm
Manchester, City Art Galleries

Kunstströmung unterliegt, wenn sie erst einmal gesellschaftlich toleriert wird.

1915 konstatierte eine in den USA veröffentlichte kulturkritische Studie, dass die Modernität der amerikanischen Kultur darin bestehe, das ästhetische Diktat von »highbrow« und »lowbrow« zu negieren und sich in einem Zwischenbereich anzusiedeln, »in dem die Blutleere einer qua Sakralisierung immunisierten Hochkultur und Avantgardekunst ebenso überwunden ist wie die kommerziellen Standardisierungstendenzen der Massenkultur«. Winfried Fluck, den ich zitiere, überträgt diesen Gedanken auf die Landschafts-malerei der Hudson River School (vgl. Abb. 214). Das, was die Europäer häufig an ihr kritisierten, sei ins Gegenteil zu wenden: »Denn die Hudson River School, die wir heute wahrnehmen, ist eine nach dem Hyperrealismus und der Pop Art, die in ihrer Einebnung der Begriffe ›high‹ und ›low‹ einen Weg gewiesen hat, den Kitschverdacht aus der knalligen Farbgebung oder der theatralischen Szene zu nehmen – und damit auch die peinliche Berührtheit über vermeintliche Geschmacklosigkeiten. In der damit verbundenen Umwertung haben sich die Kriterien und Hierarchien verändert und Bilder der Hudson River School können gerade in ihrer dezidiert ›antimodernistischen Erscheinung‹ unerwartet aktuell erscheinen«.[9] Damit aber sind wir bei einem Gesichtspunkt angelangt, der vielleicht am stärksten zur Präsenz der Salonmalerei im momentanen Kunst- und Bilddiskurs beiträgt: ihre Affinität zu den modernen Medien.

Bis ins ausgehende 19. Jahrhundert bevorzugten die amerikanischen Landschaftsmaler ein breitgezogenes Querformat (vgl. Abb. 212) und einen extrem hohen Betrachterstandort, eine Komposition also, die den Eindruck einer unüberschaubaren Weite, eines Panoramas erzeugte. Von einer solchen Ausdehnung des Bildfeldes wird in den folgenden Kapiteln noch vielfach die Rede sein, und zwar nicht nur anlässlich der Malerei der Hudson River School, sondern generell im Kontext großformatiger Bilder der etablierten Malerei; man denke nur an die spektakulären Breitformate eines John Martin (vgl. Abb. 96). Als ein weiteres, besonders augenfälliges Beispiel kann man ein 1837–1841 entstandenes, Aufsehen erregendes Wandbild von Paul Delaroche hierher stellen: In *Hémicycle* (Abb. 1 und 2) inszeniert er mit Hilfe historischer und allegorischen Figuren vor antiker Säulenhalle und Landschaftshintergrund die Geschichte der Kunst geradezu im »Weitwinkel-Effekt«.[10]

Der Begriff des Panoramas entstand als Kunstwort für landschaftlichen Weitblick erst um 1790, im übertragenen Sinn auch auf jede Form intellektueller Überschau und vorher noch medial auf neue künstliche Einrichtungen angewandt. Konstruierte Panoramen[11] sind Rundgemälde von meist gewaltigem Umfang. Um 1830 hatte sich als Regelmaß für die transportablen, nacheinander an mehrere Orte verschickten Leinwände eine Höhe von vierzehn Metern und eine »Bandbreite« von rund 120 Metern durchgesetzt. Dem Erfinder solcher Panoramen, dem irischen Maler Robert Barker, war es schon 1789 gelungen, ein Verfahren zur optischen Verzerrung der einzelnen topografischen Aufnahmen zu entwickeln, eine Voraussetzung, um die auf die Innenwand eines Zylinders übertragenen und zusammenmontierten Szenen auf den Zuschauer in der Mitte wieder perspektivisch korrekt wirken zu lassen. Kontinuierlich arbeitete man an der Verstärkung der Illusion. 1838 errichtete Jakob Ignaz Hittorf in Paris – der Kapitale der Kunst und der Panoramen – eine gewaltige Rotunde, in der der Zwischenraum zwischen zentraler Besucherplattform und dem Gemälde unten mit plastischer Terraingestaltung überbrückt und oben mit einem Tuch verdeckt wurde. Zur Londoner Weltausstellung von 1851 entstand der »Great Globe«, der die Erdoberfläche im Inneren eines Kugelbaus exponierte – eine Idee, die auf der Pariser Weltausstellung 1900 nochmals perfektioniert wurde.

Panoramen waren Attraktionen für ein großstädtisches Publikum, das im Zeitraum von 1870 bis 1900 weltweit wenigstens 100

Abb. 6
Szene aus dem Wagenrennen im Film *Ben Hur*

Abb. 7
EDOUARD CASTRES U.A.
Das Bourbaki-Panorama, 1881
Öl auf Leinwand, 980 × 11500 cm
im 20. Jh. verkleinert
Luzern, Bourbaki-Panorama

Millionen Eintrittskarten löste. Stephan Oettermann spricht von einer zugrunde liegenden »Demokratisierung des Blicks«. Panoramen spekulierten mit dem Appetit der Massen auf visuelle Sensationen. Doch ebenso rasch, wie sie Aufsehen erregten, nutzten sie sich auch ab. Dem sollte die ständige Auswechslung der Rundbilder und ihrer Szenenfolge entgegenwirken. Eine andere Möglichkeit bot das »moving panorama«, das sich zum kinästhetischen Spektakel steigerte: Der Amerikaner John Banvard ließ im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts auf einer Leinwand von angeblich drei Meilen Länge, die durch zwei Walzen abgerollt wurde, die Landschaft entlang der Flüsse Missouri und Mississippi vor den Zuschauern vorüberziehen. Mehr oder weniger war damit die Idee des Kinos geboren.

Die Panoramen-Mode forderte die Malerei heraus und nicht wenige zum »Establishment« gehörende Maler betätigten sich auf diesem Gebiet. Hierfür nur zwei Beispiele: Erstens malten 1881 Edouard Castres und Mitarbeiter das *Bourbaki-Panorama* (Abb. 7) mit einer Episode aus dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, nämlich mit der Aufnahme der geschlagenen Armee General Bourbakis in der neutralen Schweiz. Und zweitens: »Eine Bühnenfassung von Jules Vernes *Reise um die Welt in 80 Tagen* erlebte von 1874 bis 1898 1550 Aufführungen. 1800 Beschäftigte wirkten am Spektakel mit und boten auf der Bühne bewegte Panoramen von Suez und Indien, Ballons, Feuerwerk, einen Zug mit Dampfpfeife, ein Dampfschiff, 800 Kostüme und 80 mechanische Schlangen«.[12]

Das Panorama, das in Gestalt von Veduten, Schlachtenschilderungen, Bibelillustrationen und orientalischen Ansichten Hochkonjunktur hatte, umfasste bezahlbare Massenunterhaltung *und* Bildungsanspruch. »Salon«-Bilder, die keiner Panorama-Rotunde integriert waren, deren System jedoch weitestgehend dem Prinzip des Panorama-Blicks folgten, boten dem Betrachter eine Fülle von Sehdaten, die nur in einer kontinuierenden Rezeption aufzunehmen waren. Sie nahmen damit Prinzipien des künftigen Spielfilms vorweg. »Eben jene Gemälde, die heute nicht zur Moderne gerechnet werden, diejenigen, die nicht in erster Linie dem ästhetischen Experiment mit den Formen unserer visuellen Wahrnehmung folgen, [...] dienten dem Publikum auf eigene Weise als Projektionsflächen [...]. Sie erfüllten damit genau diejenige Hilfestellung zur Traumbewältigung, zur Wunsch-, Angst-, Lust und Sehnsuchtsbewältigung, die heute von den Spielfilmen wahrgenommen wird. Nicht umsonst werden die großen Filmproduktionsstätten Traumfabriken genannt«.[13]

Wie Panoramen und daran orientierte Gemälde auf die Filmvorführung zusteuern, macht der Vergleich zwischen Alexander Wagners *Wagenrennen im Circus Maximus* (Abb. 5) und dem Kostümfilm-Klassiker *Ben Hur* (Abb. 6) aus dem Jahr 1959 mehr als deutlich. Gérômes Schaffen bietet zahlreiche weitere Belege.[14] Und man weiß, dass der Filmstar Gloria Swanson die »Spektakel«-Bilder Gabriel von Max' (vgl. Abb. 109) bewunderte und für deren *reenactment* im frühen Hollywoodfilm sorgte.[15]

Zur Medienreferenz sei Eberhard Roters zitiert: »Im gleichen Maße, wie sich der Film zu einer Kunst gemausert hat, konnte sich die Malerei von der Traumfabrikation entlasten, die ihr der Film abgenommen hat. Erst indem sie von diesem Ballast befreit war [...], ergab sich [...] die Chance, sich in erster Linie mit sich selbst und ihren eigenen Mitteln als wahrnehmungspsychologisches, erkenntnistheoretisches und schließlich auch wahrnehmungstranszendierendes Instrument zu befassen, kurz – mit den Strukturen ihrer Eigenwirklichkeit. Erst dadurch eröffnete sich ihr der Weg in die Moderne. Das heißt aber auch: Die bildende Kunst des 20. Jahrhunderts hat die Autarkie ihres Spielraums [...] mit einer Einbuße erkauft; sie hat einen großen Teil ihrer Volkstümlichkeit verloren«.[16] Vordem aber war es ganz und gar die Salonmalerei, die das Monopol des sichtbar spektakulären Scheins – und die Kompetenz für ihn – besaß und mit seiner Hilfe die Massenkultur eroberte, im Schlechten wie im Guten.

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE

Norbert Wolf

Die Kunst des Salons
Malerei im 19. Jahrhundert

Gebundenes Buch, Pappband mit Schutzumschlag, 288 Seiten, 29,0x34
ISBN: 978-3-7913-4625-0

Prestel

Erscheinungstermin: Oktober 2012

Der schöne Schein – Kunst zwischen Stil, Pomp und Kitsch

Entdecken Sie in diesem luxuriös ausgestatteten Prachtband die Werke folgender Künstler: Arnold Böcklin, Alexandre Cabanel, Eugène Delacroix, Anselm Feuerbach, Jean-Léon Gérôme, Jean-Auguste-Dominique Ingres, Wilhelm von Kaulbach, Franz von Lenbach, Frederic Lord Leighton, Hans Makart, Edouard Manet, Gabriel von Max, Auguste Renoir, Dante Gabriel Rossetti, John Singer Sargent, James Abbot McNeill Whistler u. a.

Göttinnen schlummern in üppig dekorierten Boudoirs, Sklavenhändler verschachern verzweifelte Jungfrauen, Eroberer durchqueren stürmische Ozeane – die Salonmalerei des 19. Jahrhunderts galt lange Zeit eher als Kitsch denn als »echte Kunst«. Dieser einseitige Blick verkennt jedoch die malerischen Qualitäten der in ihrer Entstehungszeit gefeierten Stilrichtung, die derzeit eine völlige Neubewertung erfährt. »Die Kunst des Salons« bietet erstmals einen ebenso fundierten wie fulminanten Gesamtüberblick zur Populärkunst des 19. Jahrhunderts, die nicht nur alle europäischen Länder, sondern auch die USA abdeckt. Der Betrachter entdeckt in den Werken von Böcklin, Ingres, Lenbach, Manet, Lord Leighton oder Dante Gabriel Rossetti nicht nur fantasievolle und exotische Bildwelten, sondern auch ein künstlerisches Handwerk von höchstem Rang.

Der Titel im Katalog