Kunstgeschichte
Open Peer Reviewed Journal

Artikel 2009-4

MATTHIAS KRÜGER (LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN)

ERNEST MEISSONIER UND DER BLICK DURCH DIE LUPE – FERN- UND NAHSICHT IM FRANZÖSISCHEN SALON[1]

Zwei Extreme der Betrachtung

In einer Karikatur, die im April 1879 anlässlich der vierten Impressionisten-Ausstellung im *Charivari* erschien, sieht man eine Frau eilenden Schrittes dem Ausgang zustreben (Abb. 1).

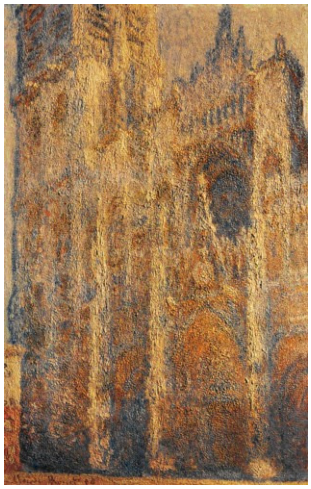
1 Draner (Jules Renard): *Bei den Impressionisten* (*Chez les peintres indépendants*), aus: *Le Charivari*, 23. April 1879

Ein Herr, offenbar ein Aufseher, versucht sie zurückzuhalten. Sie habe die Gemälde nicht aus der nötigen Distanz betrachtet, ruft er ihr nach, worauf er von der Flüchtenden die Antwort erhält: »Stimmt! Genau aus diesem Grunde entferne ich mich ja.« Die Karikatur greift eine Ansicht auf, die in der zeitgenössischen Kunstkritik bereits zu einem Topos in der Auseinandersetzung um den Impressionismus erstarrt war. Immer wieder hieß es in den Rezensionen der von den Impressionisten organisierten Ausstellungen, dass sich deren Gemälde nur aus großer Entfernung betrachten ließen.[2] Nehme man sie aus der Nähe in Augenschein, erkenne man nur noch einen diffusen Farbbrei.

Geäußert wurde diese Meinung sowohl von Anhängern als auch von Gegnern des Impressionismus. Bei Letzteren nahm sie freilich oft einen polemischen Unterton an. So überboten sich die Kritiker in der Angabe der genauen Distanz, die der Betrachter einhalten müsse, um auf einem impressionistischen Gemälde überhaupt irgendeine Form ausmachen zu können; moderate Spötter taxierten sie auf zehn Schritte, böswillige oft gar auf 30 bis 50 Meter.[3] Befürworter der Impressionisten gaben oftmals freimütig zu, dass auf deren Leinwänden von Nahem betrachtet nur ein chaotisches Wirrwarr aus Pinselstrichen zu erkennen sei. Trete man jedoch einen oder zwei Schritte zurück, verwandle sich dieses Chaos auf wunderliche Weise in eine atmosphärische Stimmung, in zirkulierende Luft, in aufsteigenden Wasserdampf, in Fluten von Sonnenlicht.

Die meisten Kritiker bewegten sich irgendwo zwischen diesen beiden Polen der Rezeption, wie etwa André Michel, der 1895 die bei Durand-Ruel gezeigte Ausstellung von Monets Bildern der Kathedrale von Rouen besichtigte (Abb. 2 und 3), die sich durch einen für den späten Monet typischen Farbauftrag auszeichnen. Um sie in ihrer spezifischen Qualität würdigen zu können, bedurfte es laut Michel eines ganz bestimmten Abstands:

> »In der Mitte des Saales, acht oder zehn Meter vom Bild entfernt, gibt es einen Punkt, den einzigen Punkt, von wo sich auf der Netzhaut die optische Mischung [mélange optique] einstellt. Sie können von hier zarte Nuancen erfassen, subtile Transparenzen, sich verändernde, vibrierende Harmonien, hervorgerufen durch die Kombination von vielen farbigen Teilchen. Aus der Nähe betrachtet hat man hingegen nur einen unförmigen Verputz vor den Augen, eine Anhäufung zerfaserter oder ineinander gewundener Knäuel von grüner, rosa, karminroter, blauer und gelber Farbe, die genauso aussehen wie eine Creme mit eingemachtem Obst, in welcher sich Dutzende kleiner Katzen gesuhlt haben.«[4]



2 Claude Monet: *Das Portal (Kathedrale von Roue*n), 1893, Gesamtansicht, 100 x 65 cm, Puschkin Museum Moskau

3 Detail aus Abb. 2

Angesichts der Feuerwerke, welche die Impressionisten abbrennen ließen, heißt es in einer anderen Rezension desselben Autors, sollte man doch besser Sicherheitsbarrieren errichten.[5]

Die Impressionisten waren freilich nicht die ersten, die sich von der Kritik vorhalten lassen mussten, dass sich ihre Werke nur für eine Inaugenscheinnahme aus der Ferne eigneten. So heißt es etwa 1849, zu einer Zeit also, als die meisten der Impressionisten noch in den Kinderschuhen steckten, im *Artiste* in Bezug auf Delacroix' verhältnismäßig kleines Gemälde *Othello und Desdémona* (Abb. 4):

> »[...] wollen Sie, dass ich mich, um *Othello und Desdemona*, ein Staffeleibild wohlgemerkt, anzuschauen, 50 Schritte entferne, damit ich mich nicht durch die Brutalität des Pinselstrichs beleidigt fühle und in den Figuren jenen Ausdruck erkenne, den Sie vielleicht anvisiert, den Sie aber für sich behalten haben. [...] Ihre Gemälde gleichen improvisierten Reden: Sie erstaunen, sie begeistern, doch wenn man sie den nächsten Morgen in der Zeitung liest, fällt einem schnell auf, dass es

sich bei ihnen nur um gesprochene Sprache handelt. Ihre Gemälde – ich spreche von mehreren – sind nichts anderes als eine rein mündliche Rede, die nichts mit geschriebener Wortgewandtheit gemein hat.«[6]

4 Eugène Delacroix: *Othello und Desdemona*, 1847-1849, Öl auf Leinwand, 50,3 x 60,7 cm, Ottawa, Musée des Beaux-Arts du Canada

Tatsächlich steht eine solche Kritik in einer langen kunsthistorischen Tradition. Schon Vasari hatte hinsichtlich Tizian geäußert, dass im Gegensatz zu den mit großer Sorgfalt ausgeführten Gemälden seines Frühwerks die späten Arbeiten aufgrund der grob hingeworfenen Pinselstriche und Flecken nur aus der Ferne perfekt wirkten.[7] Ähnlich schien vor Rembrandts in ›rauer Manier‹ bemalten Leinwänden Abstand geboten, erzählte doch zumindest eine posthume Anekdote, dass der Künstler Besucher seines Ateliers, die seine Bilder aus nächster Nähe zu betrachten vorhatten, mit dem Hinweis zurück zog, dass der Geruch seiner Gemälde störend wirken könne.[8] Mit der Rezeption des Impressionismus erhielt diese Kritik jedoch eine neue Dimension. Die Heftigkeit der Attacken zeigt hier deutlich, wie sehr die Kritiker spürten, dass die impressionistische Malerei tradierte Sehgewohnheiten herausforderte.

Bedurften ihre Bilder nach Ansicht vieler Kritiker einer Art Sicherheitsabstandes, so gab es andere Bilder, die für die extreme Nahsicht gemalt schienen. Eine Karikatur Daumiers zeigt uns, wie die zeitgenössischen Betrachter den kleinformatigen Bildern von Ernest Meissonier (1815-1891) auf den Leib rückten (Abb. 5).

5 Honoré Daumier: *Vor den Gemälden Meissoniers*, Lithographie, aus: *Le Charivari*, 3. Mai 1852

Tatsächlich erwähnen auch zahlreiche Salonberichte den Menschenauflauf, den Meissoniers Werke regelmäßig provozierten, wenn sie in der Öffentlichkeit gezeigt wurden.[9] Aus diesen Reportagen wissen wir auch, dass viele der Salonbesucher zum näheren Studium der Gemälde des Meisters sich einer Lupe bedienten.

Was das Salonpublikum zu einem solchen Gebaren verführte, war nicht nur das kleine Format der Gemälde Meissoniers, sondern auch die akribische Ausarbeitung selbst winzigster Details – Eigenschaften, aufgrund derer der Künstler von Théophile Gautier schalkhaft zum »Hofmaler von Liliput« geadelt worden war.[10] Unter der Lupe betrachtet verwandelten sich für Gautier, dessen Beifalls sich Meissonier stets sicher sein konnte, die Gemälde des Künstlers in Meisterwerke vom Range Van Dycks, ein anderes Mal vermeinte Gautier durch ein verkehrt herum gehaltenes Opernglas auf Werke Valentins und Caravaggios zu blicken.[11]

Doch unter den meisten der Berufskollegen Gautiers war der Blick durch die Lupe verpönt. Hohn ergoss sich gleichermaßen über einen Künstler, der offenbar jeden Knopf an der Uniform eines Soldaten noch als darstellungswürdig empfand, wie auch über ein

Publikum, das Schlange stand, um dessen Bilder mit der Lupe inspizieren zu können. Zu den schärfsten Kritikern gehörte Émile Zola, der angesichts der Menschenmengen, die sich vor den 1878 im Rahmen der Weltausstellung gezeigten Gemälden Meissoniers stauten und sich vor allem von der Figur eines Boulespielers zu Begeisterungsstürmen hinreißen ließen, das vernichtende Urteil fällte: »Da sieht man, wo die Erziehung des Publikums in Sachen Kunst steckengeblieben ist: Von morgens bis abends umringt das Volk in Massen dieses Bild, um diesen Winzling zu sehen und angesichts eines Hutes so groß wie Fliegendreck außer sich zu geraten.«[12]

Kritiker und Salonbesucher sahen sich also nicht nur vor den Gemälden der Impressionisten, sondern auch vor denjenigen Meissoniers genötigt, Stellung zu beziehen – und zwar nicht nur im metaphorischen Sinn. Während man die Werke der Impressionisten aus der Ferne zu betrachten vorzog, schienen die Bilder Meissoniers zu einer extremen Nahsicht einzuladen. Der vorliegende Essay geht der rezeptionsästhetischen Frage nach, inwieweit die besondere Betrachtungsweise der Gemälde Meissoniers durch die Bilder selbst konditioniert wurde. Zunächst wird dabei auf die Regeln einzugehen sein, welche die zeitgenössische Kunsttheorie hinsichtlich des richtigen Betrachterabstands aufgestellt hatte, um sodann eine exemplarische Auswahl der Gemälde des Künstlers näher ins Visier zu nehmen. Schließlich sollen die Ergebnisse im Kontext der zeitgenössischen Rezeptionsbedingungen, wie sie der französische Salon vorgab, diskutiert werden.

Theorie des Bildabstands

Die Frage des richtigen Betrachterabstands wurde im 19. Jahrhundert auch auf theoretischer Ebene behandelt. In der einschlägigen maltechnischen Literatur konnte man recht präzise Vorgaben darüber finden, in welcher Entfernung der Betrachter sich zu einem Gemälde zu positionieren habe – Vorgaben, die nicht nur für den Rezipienten, sondern auch für den Künstler selbst von höchster Relevanz waren, da er sein Werk auf genau diesen Abstand hin zu berechnen hatte.

Pierre-Louis Bouvier etwa gibt in seinem *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture* von 1828 als Faustregel an, dass der Abstand des Betrachters die zweifache Breite des Gemäldes betragen solle.[13] Nach dieser Regel hatte auch der Künstler den Grad des *fini* zu kalkulieren, den er seinem Gemälde verlieh – denn das Pinselwerk sollte aus dieser Distanz nicht mehr zu sehen sein. Dieser durch das Format des Bildes vorgegebene Betrachterabstand galt auch für Brillenträger, wie Bouvier eigens ausführt: »Die kurzsichtigen Betrachter, die das Gemälde nicht aus dem angegebenen Abstand in seiner Gesamtwirkung erfassen können, dürfen nicht darauf beharren, es mit dem nackten Auge zu betrachten,

sondern müssen sich einer Brille bedienen und wie alle andern das Bild aus dem Idealabstand betrachten, um dessen Ensemble und Wirkung beurteilen zu können.«[14]

Bouviers Faustregel für die Berechnung des Abstandes des Betrachters zum Bild lässt sich ähnlich über das gesamte 19. Jahrhundert hin auch in anderen Lehrwerken nachlesen. Allgemein galt als Richtschnur die zwei- bis dreifache Breite des Bildes. Freilich wird dem Betrachter auch die Möglichkeit eingeräumt, den als ideal erachteten Standpunkt aufzugeben und an das Gemälde heranzutreten. In Paillot de Montaberts *Traité complet de la peinture* von 1828 wird er zu einem solchen Schritt sogar ermuntert. Zunächst aber soll das Gemälde aus dem ›richtigen Abstand‹ – den Paillot de Montabert nicht anders als Bouvier berechnet – angeschaut werden. Aus diesem Abstand dürfe der Pinselstrich des Künstlers nicht bemerkbar sein; hier zähle allein, dass der »effet optique«, die optische Wirkung des Gemäldes, stimme, d.h. dass der Bildgegenstand so wahrgenommen werde, wie man ihn auch in der Natur wahrnimmt. Anschließend könne der Betrachter näher treten, um die Details genauer in Augenschein zu nehmen. Dabei verlagere sich indes das Interesse auf das der Kunst eigene Zeichensystem. Der sichtbare Pinselstrich sei zwar strenggenommen eine »faute d'optique«, ein Fehler der Optik, doch könne er, wie Paillot de Montabert beteuert, durchaus zur Schönheit eines Gemäldes beitragen. Und wenngleich der Künstler sein Pinselwerk niemals explizit zur Schau stellen dürfe, so bestehe doch andererseits das Ziel der Malerei nicht in der perfekten Illusion. Überdies, so warnt der Autor, würde die radikale Beseitigung des Pinselstrichs die Malerei nur ihres Marks und damit jeder Fernwirkung berauben.[15]

Das Verbot, die Pinselstriche gänzlich aus dem Bild zu tilgen, gilt für Paillot de Montabert auch für die Miniaturmalerei, denn obgleich der Betrachter Miniaturen gewöhnlich wie kostbare Schmuckstücke – »des bijoux précieux« – zu betrachten pflege, deren Haupteigenschaft in der besonderen Feinheit und Zartheit liege, so bedürfe das Auge dafür doch weder einer faden Politur der Gemäldeoberfläche noch einer zerfließenden Malerei, bei der sich selbst unter dem Mikroskop keine Pinselspur mehr entdecken lasse.[16]

Die Frage des richtigen Bildabstands ist demnach stets in Relation zum Format des jeweiligen Gemäldes zu beantworten. Zugleich bestimmt dieser Abstand auch die Breite des Pinsels, mit dem der Künstler seine Farbe aufzutragen hat. Je größer das Format und je weiter vom Bild entfernt der Betrachter dementsprechend Stellung bezieht, desto breiter darf auch der Pinselstrich sein – und umgekehrt: Je kleiner das Format und je näher der Betrachter an das Bild herantritt, desto feiner sollten die Pinsel beschaffen sein, mit denen der Künstler sein Werk ausführt. Dabei warnt Paillot de Montabert allerdings zugleich vor jeder Art der Übertreibung.

Ganz ähnliche Regeln lassen sich ein halbes Jahrhundert später auch in Charles Blancs *Grammaire des Arts du dessin* von 1867 nachlesen. In dem Kapitel über die *touche*, den Pinselstrich, stellt er die Regel auf, »dass der Pinselstrich [la touche] in großen Werken breit, in kleinen kostbar [*précieuse*] zu sein habe. Und dennoch rät auch Charles Blanc hier zum Maßhalten: »Während es angemessen ist, große Formate mit breiten Pinselstrichen auszuführen, heißt das doch auch wiederum nicht, dass man die Kühnheit der Ausführung zu jener Frechheit steigern dürfe, wie dies Tintoretto und einige Venezianer in seiner Folge so oft getan haben.«[17] Wie breit die Farbe also aufgetragen werden durfte, war demnach eine Frage der Relation; dabei hatte der Künstler stets ein gewisses Maß einzuhalten – ein Maß, das die Mehrheit der Kunstkritiker bei den Impressionisten gesprengt sah.

Reine Malerei

Aus Sicht seiner Anhänger war Meissonier genau diese schwierige Balance geglückt. Charles Blanc verbuchte ihm dies als hohes Verdienst. Ja, niemand unter seinen eigenen Zeitgenossen hatte Blanc zufolge das Equilibrum zwischen Akkuratesse und Nachlässigkeit besser zu wahren gewusst als eben Meissonier, »dessen Malerei niemals penibel wirkt und der mit lebhaften und sicheren Pinselstrichen Facetten in seine Diamanten zu schneiden versteht«.[18] Die *touche* Meissoniers verkörperte damit zugleich jene Eigenschaften, die von Seiten der Theorie bei einer Miniatur eingefordert wurden: nämlich preziös zu sein.

Charles Blancs Behauptung, dass Meissoniers Bilder bei aller Feinheit und Präzision im Detail nie einen geleckten Eindruck hinterließen, wurde in Werkbesprechungen immer wieder bestätigt. »Meissonier leckt nicht einmal bei den mikroskopischsten Formaten«, urteilte etwa auch Théophile Gautier, vielmehr male er stets mit einem festen und lebhaften Pinselstrich.[19] Auch Clément de Ris pflichtete dieser Ansicht bei. In seinem Salonbericht für den *Artiste* unterschied er 1848 zwischen zwei verschiedenen Arten, sich den Gemälden Meissoniers zu nähern:

> »In der Menge, die vor seinen Werken Schlange steht, finden sich viele Biedermänner, die sie unter der Lupe betrachten, um zu bewundern, welche Schwierigkeit Meissonier überwunden hat [gemeint ist die Schwierigkeit, trotz des kleinen Maßstabs seine Motive in verblüffender Detailgenauigkeit auszuführen], und über das *trompe-l'œil* in Staunen zu geraten – also über etwas, das künstlerisch gesehen vollkommen belanglos ist. Aber es gibt [in dieser Menge] auch Eingeweihte, die sich vor allem dafür interessieren und nichts höher schätzen, als mit welcher Freiheit der Pinselstrich gesetzt wurde, wie dick und fest die Farbpaste ist und wie sicher der Pinsel geführt wurde.«[20]

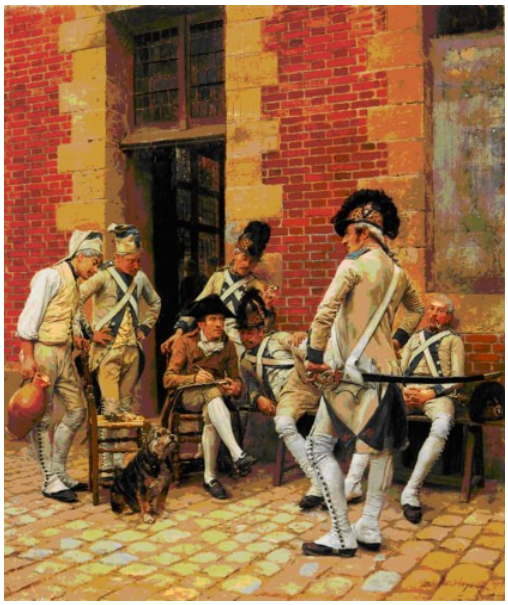
Dass die Bilder Meissoniers sowohl die Menge zu begeistern als auch den Kenner zu entzücken vermochten, ist eine in den Salonberichten häufig geäußerte Meinung. Clément de Ris erklärt sich dies so: Die Menge huldigt dem mikroskopisch ausgeführten Detail und dem *trompe-l'œil*, also Werten, die seiner Ansicht nach mit Kunst im eigentlichen Sinne nicht viel zu tun haben, während der Adept, der Kenner, sein Augenmerk ganz den malerischen Qualitäten des Gemäldes widmet.

Für Clément de Ris ist indes klar, dass Meissonier ausschließlich für den Kenner gemalt habe, ja er ist sogar der Auffassung, dass Meissoniers Gemälde kaum jene Neugierde zu befriedigen in der Lage wären, die so viele seiner Betrachter zur Lupe greifen ließ: »[…] wenn man seine Bilder durch die Lupe betrachtet, sieht man nichts als einen Farbbrei, während dem bloßen Auge innerhalb des ihm gegebenen Blickfeldes noch die kleinsten Details in größter Präzision erscheinen.«[21] Clément de Ris hält also den Blick durch die Lupe für eine unangemessene Betrachtungsweise für die Gemälde Meissoniers. Ihre Qualität besteht für ihn vielmehr darin, dass sie auf das natürliche Auge des Betrachters abgestimmt seien.

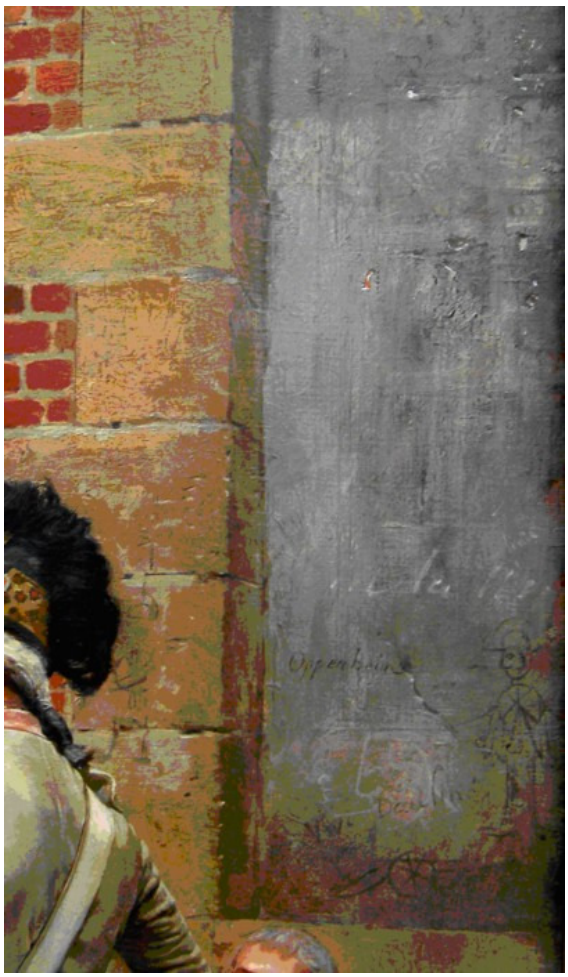
Viele sahen in der Präzision der Gemälde Meissoniers den Gegenpol zur Skizzenhaftigkeit, wie sie in den Werken seiner Zeitgenossen immer mehr um sich griff und in der Malerei des Impressionismus zu kulminieren schien.[22] Während impressionistische Gemälde aufgrund ihrer groben Malweise oft mit dem Verputz einer Mauer verglichen wurden,[23] verglich man Meissoniers Werke gern mit Goldschmiedearbeiten. Immer wieder rühmte man seine *touche* als *précieuse*, als kostbar, immer wieder sprach man angesichts seiner Gemälde von Perlen oder anderen teuren Schmuckstücken – Schmuckstücken, deren wahren Wert nur der sich über das Objekt beugende Kenner erkannte. Auch Gautier berauschte sich ein für das andere Mal an der Kostbarkeit von Meissoniers Arbeiten: Bereits 1840 preist er ein Gemälde des Künstlers als ein Juwel, das man in einer Brosche oder einem Fingerring fassen könne.[24] Wenn der Satz zutreffe, so sinniert Gautier ein Jahr später, dass sich die größten Meisterwerke in ihrem Wert nur dadurch aufwiegen ließen, indem man sie vollständig mit Gold bedecke, würde Meissonier schlecht wegkommen, schließlich würden – selbst wenn man den Rahmen mit einschlösse – bereits ein paar Dutzend spanischer Quadrupeln ausreichen, um eines seiner Gemälde vollständig zum Verschwinden zu bringen. Erst wenn man es mit einer Schicht Perlen überzöge, würde man dem wahren Wert der Malerei gerecht.[25] 1857 sind daraus bei ihm bereits zwanzig auf das Gemälde zu schichtende Lagen Banknoten geworden.[26] Solche Schätzungen waren kaum übertrieben, wurden doch Meissoniers Werke damals zu Höchstpreisen verkauft. Selbst seine kleinen Gemälde wurden oft höher gehandelt als die Großformate eines Delacroix.[27]

Wenn die Meissonier wohl gesonnene Kritik immer wieder darauf insistierte, dass seine Gemälde keinesfalls geleckt seien, sondern ein feines, zugleich jedoch entschiedenes Pinselwerk aufwiesen, so mag darin auch ein Versuch gesehen werden, den Künstler vor jenen Kritikern in Schutz zu nehmen, die ihm vorhielten, mit seinen Gemälden in einen Wettstreit mit der Photographie treten zu wollen. Tatsächlich machte es für die Zeitgenossen einen Teil der Faszination des neuen Mediums aus, dass Photographien auch der Betrachtung durch die Lupe standhielten und dass eine solche Betrachtung sogar ein Mehr an Details zutage fördern konnte. Wenn Clément de Ris also konstatiert, dass sich die Bilder Meissoniers nicht durch die Lupe betrachten ließen, sondern auf die natürliche Sehkraft des Menschen abgestimmt seien, so grenzte er den Künstler bewusst von der Photographie ab.[28]

Auch andere Kritiker betonten immer wieder die malerischen Qualitäten des Künstlers, viele sahen in ihm sogar einen Maler *par excellence*, für den es allein auf das Malen ankam. Das mag heute verwunderlich erscheinen, wird jedoch verständlicher, wenn man sich etwa ein Detail aus Meissoniers Gemälde *Das Porträt des Sergeanten* anschaut (Abb. 6 und 7).



6 Ernest Meissonier:
Das Porträt des Sergeanten,
1874, Öl auf Leinwand,
73 x 62 cm,
Hamburger Kunsthalle



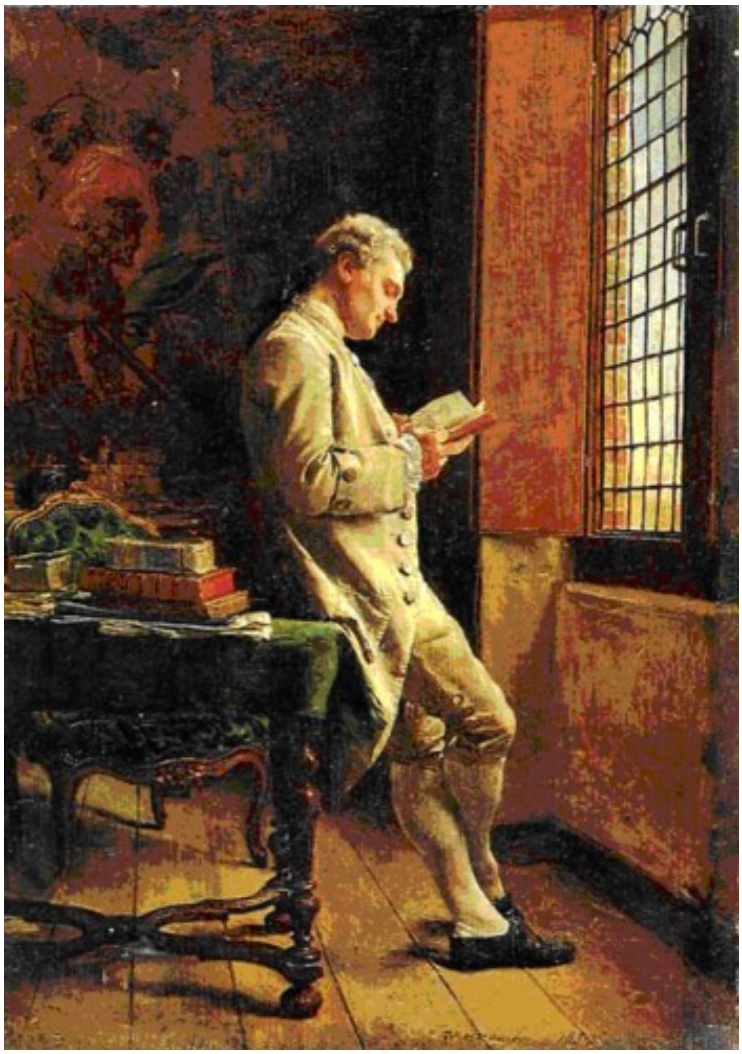
7 Detail aus Abb. 6

Es zeigt eine Wandfläche, deren Verputz stellenweise abbröckelt und die zudem mit Graffiti übersät ist – darunter übrigens der Name des Besitzers des Bildes: Oppenheim. Die Gestaltung dieser Mauer beweist, dass Meissonier keineswegs den Glattmalern zuzurechnen ist. Die Malerei ist hier alles andere als geleckt. Vielmehr zeigt sie ein ausgeprägtes Relief der Farbe – in kleinem Maßstab wohlgemerkt, aber deutlich. Man könnte hier ein – auf eine Wandfläche in einem Gemälde Gérômes gemünztes – Wort von Wolfgang Kemp anwenden und von einem »Aktionsfeld der Malerei« sprechen.[29] Partien wie diese erklären zudem, weshalb Meissonier von Jackson Pollock in die Ahnentafel des *action painting* eingereiht wurde.[30]

Konzentriertes Sehen

Dass der Impressionismus die Physiologie des Sehens selbst thematisiere und dabei auf den neuesten Erkenntnissen der Optik aufbaue, galt bereits unter den Zeitgenossen als erwiesene Tatsache. Impressionistische Bilder schienen die Natur so wiederzugeben, wie sie sich auf der Netzhaut des Betrachters einstellt. Die kunstkritische Debatte, die über die Werke Ernest Meissoniers geführt wurde, zeigt, dass die Betrachter nicht nur durch die Malerei der Impressionisten dazu veranlasst wurden, sich über den Visus Gedanken zu machen. Um das Sehen ging es bei Meissonier auch noch auf einer anderen Ebene – der motivischen. Viele der Gemälde des Künstlers thematisieren das Sehen. Es sind indes keine Flaneure, deren unsteter Blick gern als Reaktion auf die Reizüberflutung der Großstadt verstanden wurde, die uns in Meissoniers Bildern begegnen. Im Gegenteil, seine Figuren üben sich im konzentrierten Sehen.

Das gilt etwa für das Motiv des Lesers, das vielleicht unter den Zeitgenossen bekannteste Motiv des Künstlers, von dem zahlreiche Varianten aus seiner Hand existieren (Abb. 8).

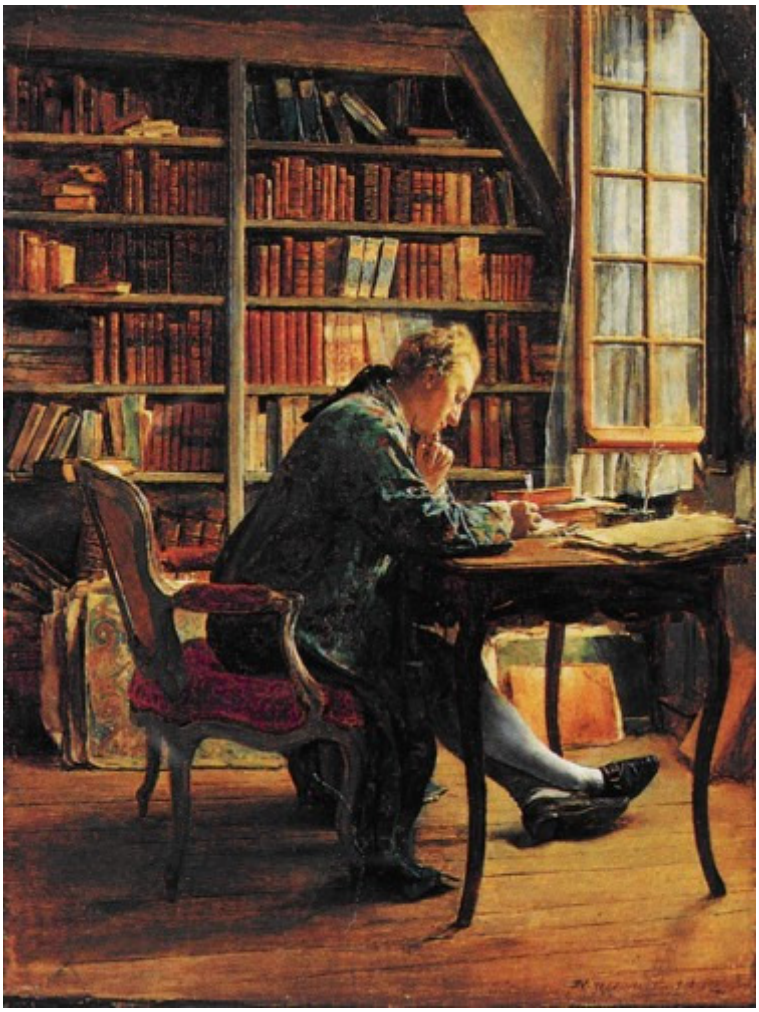


8 Ernest Meissonier: *Der weiße Leser*, 1857, Öl auf Holz, 21,5 x 15,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

Kleidung und Ambiente des Lesers situieren ihn im 18. Jahrhundert, einer Epoche, in der laut Meissonier noch viele Bücher gelesen wurden – anders als in seiner Zeit, in welcher die Zeitung das Buch verdrängt habe und man in den Regalen statt gebundener Bücher nur noch lose zusammengeheftete Pamphlete finde.[31] Meissonier selbst sah mithin in der Versenkung dieses Lesers ein Gegenbild zur zerstreuten Aufmerksamkeit – man möchte beinahe sagen: dem flüchtigen, impressionistischen Blick – seiner Zeitgenossen.

Der konzentrierte Blick, die innere Sammlung und die absolute Versunkenheit in das eigene Tun zeichnen viele der Figuren Meissoniers aus. Marc Gotlieb, Verfasser einer sehr empfehlenswerten Meissonier-Monographie, hat mit Recht für seine Analyse der Bilderwelt Meissoniers ein Begriffpaar zur Anwendung gebracht, das von Michael Fried in die kunstgeschichtliche Diskussion eingeführt wurde. Die Rede ist von ›Absorption‹ (absorption) und ›Theatralität‹ (theatricality).[32] Theatralisch verhalten sich die Figuren, wenn sie sich nach

außen, zum Betrachter wenden. Bei der Absorption gehen sie hingegen ganz in ihrem eigenen Tun auf, so als existierte der Betrachter nicht, als befände sich zwischen diesem und ihnen eine Wand.



9 Ernest Meissonier: *Der Bibliophile*, 1862, Öl auf Holz, 23 x 17,5 cm, Dublin, National Gallery of Ireland

Meissoniers Figuren können als Musterbeispiele der Absorption verstanden werden. Meist sind sie in Innenräume platziert, in der Regel handelt es sich um ein ruhiges, bürgerliches, privates Ambiente – Räume, in denen die schweren Teppiche, die als Wandbespannung dienen, jeden Laut zu schlucken scheinen. Hier können ihre Bewohner abgeschlossen vom Trubel der Welt ihre Muße kultivieren, können lesen, Briefe schreiben (Abb. 9), Cello (Abb. 10) oder Schach spielen (Abb. 11).

10 Ernest Meissonier: *Junger Mann beim Cello Spielen*, 1841, Öl auf Holz, 35,6 x 26,7 cm, Omaha, Joslyn Art Museum

Doch lässt sich im Falle von Meissoniers Bildern noch in einer anderen Hinsicht von Absorption sprechen. Die Bilder thematisieren nämlich nicht nur Versunkenheit, sondern laden auch durch ihr Format und ihre stupende Detailliertheit dazu ein, sich in ihre Betrachtung zu versenken.[33] Einer solchen vertiefenden Betrachtung leisten bei Meissonier auch die Rahmen Vorschub. Viele seiner kleinformatigen Gemälde sind von einem breiten und meist tiefen Rahmen umgeben, der gleichsam zur Versenkung auffordert. Dazu trägt schließlich auch das feine Pinselwerk bei – das die Kritiker nicht wie der rohe Farbauftrag Delacroix' an eine mit Verve vorgetragene Rede erinnerte, sondern das stattdessen gern mit der geschriebenen Seite eines Buches verglichen wurde.

Dass die Konzentration des Bildpersonals auf den Gemälden Meissoniers sich durchaus mit der eingeforderten Konzentration beim Betrachten des Gemäldes in eine Relation setzen lässt, hatten bereits Zeitgenossen bemerkt, wie die folgende Äußerung André Michels

verdeutlicht. Michel bekam 1884 in einer beim Kunsthändler Georges Petit gezeigten Ausstellung der Werke Meissoniers die hier abgebildete Fassung der *Schachspieler* vor die Augen – eine Fassung, die heute bedauerlicherweise ihr Dasein im Magazin der Hamburger Kunsthalle fristen muss (Abb. 11). Das Bild stiftete André Michel zu folgender rezeptionsästhetischer Reflektion an:

> »Zwei vor einem Wandschirm sitzende Spieler meditieren über einen Schachzug. Wir haben alle Muße, uns in die Betrachtung der Details der Möblierung zu verlieren und wir folgen ohne Eile dem Pinsel des Malers, der sie uns tatsächlich mit allen ihren verschiedenen Arabesken vorführt. Das gezeigte Drama [nämlich die bevorstehende Niederlage des einen der beiden Spieler] hat nichts Herzzerreißendes an sich, es lässt uns wie auch dem Maler ausreichend kaltes Blut, um allen Nebensächlichkeiten des Schauspiels Genüge zu leisten.«[34]

11 Ernest Meissonier: *Die Schachspieler*, 1856, Öl auf Holz, 27 x 21,6 cm, Hamburger Kunsthalle

In derselben Ausstellung hing jedoch ein Gemälde, bei dem sich nach Ansicht Michels ein solches Schwelgen im Beiwerk vom dargestellten Motiv her verbot (Abb. 12). Im Falle der *Schachspieler* war Meissoniers Detailverliebtheit durchaus angemessen,

> »[a]ber wenn die Kürassiere des Kaiserreichs in einer Schlacht im Schweinsgalopp eine wütende Attacke reiten, so stört es außerordentlich, sämtliche Schnallen des Zaumzeugs und sämtliche Knöpfe ihrer Uniformen zählen zu können – nein, was sage ich? –, durch die kleinliche Beharrlichkeit des Malers zum Zählen genötigt zu werden. Indem wir uns bei den kleinsten anekdotischen Nebensächlichkeiten aufhalten, wird dem Gesamteindruck Abbruch getan, wird jede Gemütsbewegung bereits im Ansatz erstickt.«[35]

12 Meissonier: *1807, Friedland*, 1875, Öl auf Leinwand, 136,9 x 242,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art

Dem Bildbetrachter soll demnach die Situation stets so geschildert werden, wie sie ein potentieller Augenzeuge erlebt hätte. Der Zuschauer eines Schachspiels hat Zeit und Muße genug, mit seinen Augen durch den Raum zu schweifen und alle Einzelheiten aufzunehmen. Bei der Darstellung einer Schachpartie ist es daher dem Maler gestattet, sich seiner ganzen Liebe zum Detail hinzugeben. Der in ein Gefecht verwickelte Soldat hingegen hat zum Knöpfezählen nicht die Zeit, will er nicht mit dem Leben zahlen. Er muss den Schauplatz des Geschehens mit einem Blick erfassen können, weshalb auch der Schlachtenmaler sich auf die Wiedergabe des Gesamteindrucks zu beschränken habe – eine Auffassung, die übrigens kaum mit der damaligen Schlachtenmalerei in Deckung zu bringen ist. Das Besondere an Michels Ansicht ist indes, dass sie eine zeitliche Dimension ins Spiel bringt – die sich auch

auf den Impressionismus anwenden lässt. So wie die skizzenhaft ausgeführten Werke der Impressionisten sich als Simulation eines flüchtigen retinalen Eindrucks verstehen lassen, simulieren die detailgetreuen Gemälde Meissoniers einen prüfenden, inspizierenden Blick.

Fokussiertes Sehen

Die Figuren in den Gemälden und der fiktive Betrachter vor den Gemälden Meissoniers verhalten sich in vielerlei Hinsicht analog. Während Erstere ganz von ihrem Tun in Anspruch genommen werden, ist Letzterer völlig in die Betrachtung versunken. Die Aufmerksamkeit gilt dabei in beiden Fällen etwas Kleinem. Die Figuren in den Bildern richten ihre Aufmerksamkeit auf die Seite eines Buches, auf die Noten einer Partitur, auf die Stellung der Figuren auf einem Schachbrett, auf die Spielkarten, die sie in der Hand halten oder auf die Kugeln einer Partie Boule. Oder sie lugen durch ein Schlüsselloch, wie auf dem Gemälde zweier Bravos, zweier gedungener Meuchelmörder (Abb. 13). Man stelle sich vor diesem Bild den typischen Meissonier-Liebhaber vor, wie er es durch eine Lupe hindurch betrachtet. Zwei Inspektionen werden hier gleichsam hintereinandergeschaltet: Die Bravos inspizieren durch ein Schlüsselloch ihr Opfer, werden jedoch gleichzeitig vom Bildbetrachter durch die Lupe in ihrem Tun überwacht.

13 Ernest Meissonier: *Bravos*, 1852, Öl auf Holz, 38,1 x 28,7 cm, London, Wallace Collection

Ähnliche Parallelisierungen von dem Blick des Betrachters im Bild und dem Blick des Betrachters vor dem Bild lassen sich auch für andere Werke Meissoniers konstatieren, bisweilen haben wir es sogar mit drei Betrachterebenen zu tun, wie etwa in dem im Salon von 1857 ausgestellten Gemälde *Der Maler an seiner Staffelei* (Abb. 14). Auf dem Gemälde sieht man einen Maler bei der Arbeit. Das Bild auf seiner Staffelei zeigt eine sich wonniglich räkelnde Nymphe, die von einem im Gebüsch verborgenen Satyr beobachtet wird (Abb. 14 und 15).

14 Ernest Meissonier: *Ein Maler an seiner Staffelei*, 1855, Öl auf Holz, 26,7 x 21,3 cm, Cleveland Museum of Art

15 Detail aus Abb. 14

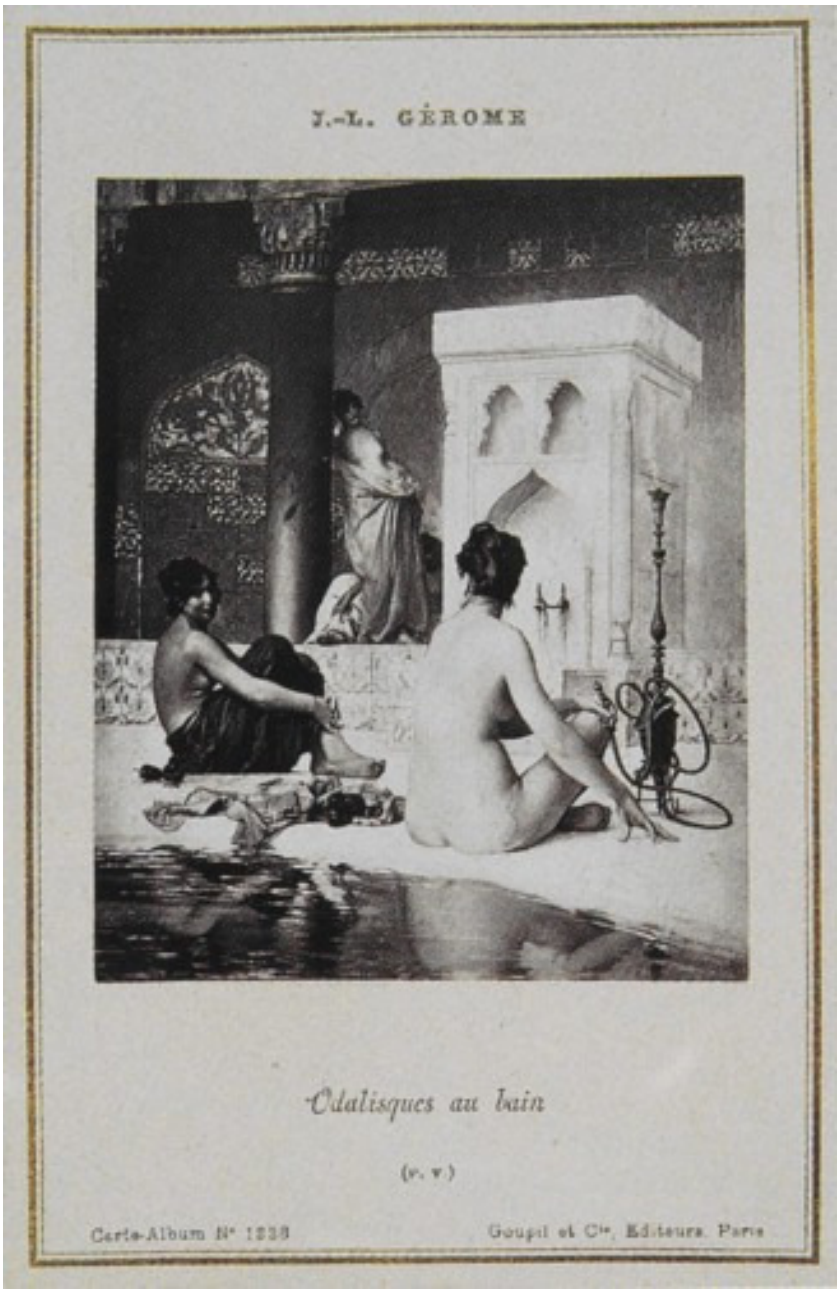
Doch nicht nur der Satyr ist ganz von der Nymphe absorbiert. Ähnlich gebannt starrt auch der über die Leinwand gebeugte Maler auf den Körper der Frau, über deren Oberschenkel er gerade mit seinem Pinsel fährt. Denken wir uns jetzt als fiktiven Bildbetrachter jenen Typus von Salonbesucher, der vor den Bildern Meissoniers routinemäßig die Lupe zückte. Für ihn gibt es kein größeres Faszinosum als die Miniatur innerhalb der Miniatur – ein Faszinosum, das dadurch an zusätzlichem Reiz gewonnen haben dürfte, dass dieses Bild im Bild erotischer Natur ist. Man mag hier etwa an eine Subspezies der Aktphotographie denken, die damals in Paris große Popularität genoss: die Mikrophotographie. Bei ihr handelt es sich um eine Aufnahme, die sich nur durch die Lupe anschauen lässt. Das voyeuristische Vergnügen, das einer solchen Betrachtung entsprang, bestand in der Vorstellung, man spähe gerade durch ein Schlüsselloch.[36]

Meissoniers Gemälde ist dabei allerdings weitaus weniger voyeuristisch als etwa diejenigen Jean Léon Gérômes. Wenngleich Gérôme eine Reihe größerer Formate bediente, war auch er für seine kleinformatigen Bilder bekannt, die ähnlich wie diejenigen Meissoniers gerne durch die Lupe betrachtet wurden. In Gérômes Fall musste dies oft einer Art Peepshow gleichkommen, bekam der Betrachter doch in dessen Gemälden meist viel

weibliches Fleisch zu sehen (Abb. 16). Besonders evident ist dies bei den vielen Haremsbildern des Künstlers, die ja einen Blick auf etwas freigaben, das kein Außenstehender sehen durfte, das ganz dem Haremsbesitzer vorbehalten war.

16 Jean Léon Gérôme: *Türkisches Bad (Maurisches Bad)*, 1872, Öl auf Leinwand, 50,8 x 40,8 cm, Boston, Museum of Fine Arts

Gesteigert wurde dieser Peepshow-Effekt in der Edition seiner Werke in Visitenkartengröße durch den Kunsthandel Goupil.[37] Hier legitimierte bereits das Format von 10,6 x 9,1 cm einen Blick durch die Lupe, der sich moralisch sehr viel schwieriger rechtfertigen ließ (Abb. 17).



17 Léon Gérôme: *Odalisken im Bad*, Fotografie von Goupil & Cie, »Carte album«, Nr. 944, 1981, 10,3 x 8,5 cm, Bordeaux, Musée Goupil

Das Spiel mit Groß und Klein

Kehren wir zu Meissonier zurück. Wie ich bereits ausgeführt habe, scheinen viele seiner Sujets oft auf das kleine Format seiner Bilder abgestimmt. Sie zeigen Figuren, die ihre Aufmerksamkeit kleinen Dingen widmen. Diese Konzentration auf das miniaturhaft Kleine konnte jedoch auch ironisch gebrochen werden. Dies geschieht etwa in Meissoniers Gemälde *Der Schildermaler* (Abb. 18). Es zeigt einen Maler, der einem Offizier sein Werk vorführt – ein Wirtshausschild, das den Weingott Bacchus rittlings auf einem Fass zeigt.

18 Ernest Meissonier: *Der Schildermaler*, 1872, Öl auf Leinwand, 59,5 x 44,8 cm, Hamburger Kunsthalle

Das Ansehen eines Künstlers, der sich, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, mit dem Malen von Wirtshausschildern verdingen musste, war im 19. Jahrhundert sehr gering. Keinen schlimmeren Vorwurf konnte man daher einem im Salon ausgestellten Künstler machen, als seine Bilder mit Wirtshausschildern zu vergleichen.[38] Meissonier hatte aufgrund der perfektionistischen Ausführung seiner Bilder nicht zu befürchten, dass seine Gemälde mit den üblen Pinseleien eines solchen Malerproletariers in einen Topf geworfen würden. Ja, seine minutiöse Ausführung figurierte gleichsam als Gegenpol zu den schludrigen Pinseleien eines Schildermalers. Mehr noch, einem Bonmot von Théophile Gautier zufolge wirkten selbst die kostbarsten Miniaturen neben den Bildern Meissoniers zwangsläufig wie schlampig gemalte Wirtshausschilder.[39] Da kein anderer Kunstkritiker die Rezeption Meissoniers so sehr prägte wie Théophile Gautier, kann man bei diesem Bild davon ausgehen, dass es selbstreferentiell zu verstehen ist – als Spiel mit den Maßstäben. Das Wirthausschild in dem Gemälde ist ja, dadurch dass es als Bild im Bild erscheint, ein wahres Meisterwerk der Miniaturmalerei, wie es eben nur Meissonier malen konnte.

Eine anders gelagerte Inversion liegt bei Meissoniers Gemälde *Kaiser Napoleon III. bei der Schlacht von Solferino* vor (Abb. 19).

19 Ernest Meissonier: *Kaiser Napoléon III. bei der Schlacht von Solferino*, 1863, Öl auf Holz, 43,5 x 76 cm, Musée national du Château de Compiègne

Das Bild stellt eine am 24. Juni 1859 im lombardischen Örtchen Solferino ausgetragene Schlacht zwischen sardinisch-französischen und österreichischen Truppen dar – ein Ereignisbild, das für Meissonier den Auftakt zu einer Reihe von Historienbildern darstellte, mit denen er das Image eines Genremalers abzustreifen suchte. Ungewöhnlich dabei war

allerdings, dass Meissonier trotz des Gattungswechsels bei seinen kleinen Bildformaten blieb. Üblich waren für Historiengemälde Großformate – so verwendete der französische Schlachtenmaler Adolphe Yvon für ein ebenfalls der Schlacht bei Solferino gewidmetes Gemälde eine Leinwand von 6 x 9 Metern. Meissoniers Bild misst dagegen nur 43,5 x 76 Zentimeter (Abb. 20 und 21).

20 Adolphe Yvon: *Die Schlacht von Solferino*, 1861, Öl auf Leinwand,
600 x 900 cm, Musée national du Château de Compiègne

21 Ernest Meissonier: *Kaiser Napoléon III. bei der Schlacht von Solferino*, 1863, Öl auf Holz,
43,5 x 76 cm, Musée national du Château de Compiègne

Die Abbildungen geben das Größenverhältnis der beiden Gemälde in etwa maßstabgetreu wieder.

Dieses Abweichen von der Norm musste im Salon von 1864 schon insofern ins Auge stechen, als dass das Bild im *Salon d'honneur* in direkter Nachbarschaft mit anderen Schlachtengemälden gehängt wurde, die den gewohnten Formaten entsprachen. Direkt über Meissoniers *Solferino* hing ein Gemälde des Künstlers Janet-Lange, die *Schlacht von Altecso* darstellend. Auf ihm waren zwei im Nahkampf miteinander verstrickte Reiter zu sehen, deren Pferde mit einem Huf Meissoniers Armeen den Garaus hätten machen können.

Doch nicht nur im Maßstab, sondern auch im Darstellungsschema weicht Meissoniers Bild von anderen Schlachtengemälden seiner Zeit ab. Die Schlacht selbst ist nämlich nur im Hintergrund des Gemäldes zu sehen, wo winzige Punkte die aufmarschierenden Armeen markieren, während das Kampfgeschehen selbst nur anhand des Rauches zu lokalisieren ist. Im Bildvordergrund sieht man dagegen auf einer Anhöhe Napoleon III. und seinen Stab,

die den Ablauf der Gefechte aus der Entfernung beobachten. Meissonier verstieß also gleich zweifach gegen die im 19. Jahrhundert geltenden Normen der Gattung Schlachtengemälde: zum einen durch das kleine Format, zum anderen, indem er das eigentliche Kampfgeschehen in den Bildhintergrund entrückt, dort kaum noch für den Bildbetrachter wahrnehmbar (Abb. 22).

22 Detail aus Abb. 19

Gerügt wurde dies unter anderem von Paul de Saint-Victor: »Man malt nicht drei sich im Nahkampf bekriegende Nationen unter dem Mikroskop, so als handele es sich um die Beobachtung von einem Tropfen Wasser, in dem sich Amöben bekämpfen.«[40] Mit dieser Äußerung bewies der Kritiker allerdings, dass er die rezeptionsästhetische Pointe des Gemäldes nicht verstanden hatte. Die besondere Ironie liegt hier doch gerade darin, dass der Betrachter, mit seiner Nase nahsichtig am Bild, dennoch nur einen Fernblick auf den vom Kanonenfeuer verrauchten Hintergrund geboten bekommt. Um den Ablauf der Schlacht von dieser Entfernung aus verfolgen zu können, bedürfte er nicht einer Lupe, sondern eines Feldstechers. In einem späteren Schlachtengemälde Meissoniers, *1806, Jena*, das ähnlich aufgebaut ist, wenn hier auch das Kampfgeschehen immerhin aus dem Bildhintergrund in den Bildmittelgrund geholt wurde, sieht man denn auch entsprechend einen General durch ein Fernglas schauen.[41]

Betrachterkontexte: das Kabinett und der Salon

Der ideale Betrachter der Gemälde, so wie ihn die Bilder vorzugeben scheinen, benötigt nicht nur eine Lupe, sondern auch genügend Muße, um sich ganz in ihre Betrachtung vertiefen zu können – jene kultivierte Muße, wie sie so oft in den Gemälden Meissoniers thematisiert wurde, wo noch Bücher gelesen wurden und Zeitungen unbekannt waren. Kein anderer Ort schien für die Betrachtung seiner Gemälde geeigneter als das stille Kämmerchen, in dem seine Figuren sich am liebsten aufzuhalten schienen. Gemütliche Gemächer figurieren auch in den Gemälden Meissoniers als Ort der Bildbetrachtung. Hier zeigt der Künstler dem Kenner seine Werke, hier gibt er den Liebhabern seiner Kunst Kostproben seines Könnens (Abb. 23 und 24).

23 Ernest Meissonier: *Ein Maler zeigt seine Zeichnungen*, 1850, Öl auf Holz, 37,5 x 29,1 cm, London, Wallace Collection

24 Ernest Meissonier: *Die Kunstliebhaber*, 1860, Öl auf Holz, 35,5 x 28,5 cm, Paris, Musée d'Orsay

Dass das stille Kämmerchen den idealen Ort für die Betrachtung der Werke Meissoniers darstellt, ist auch die Auffassung Théophile Gautiers. Einen solchen idealen Ort malt er sich etwa für Meissoniers im Salon von 1845 ausgestelltes Gemälde *Leibwache* (*Garde du corps*) aus[42]: »Wenn *Die Leibwache* sich im Besitz eines reichen Amateurs aus Antwerpen oder Amsterdam befände, dann hätte es mit Sicherheit ein Kabinett für sich und würde nicht mehr als einmal jährlich einer kleinen Schar bewährter Freunde gezeigt, sofern diese die Bereitschaft mitbrächten, 10.000 Gulden als Pfand zu hinterlegen und sich die Taschen beim Weggehen durchsuchen zu lassen.«[43]

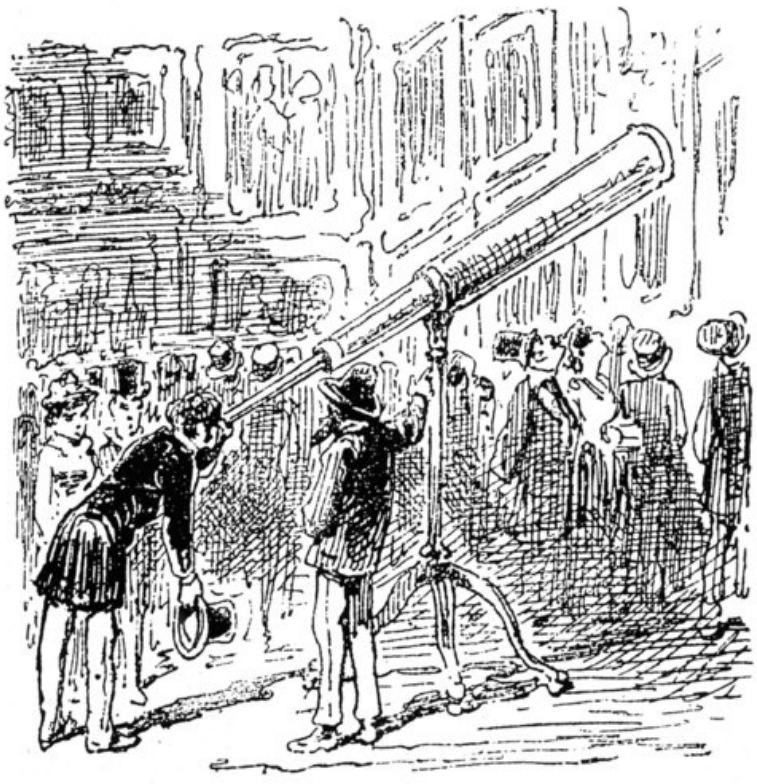
Gautiers Phantasie lag freilich sehr nahe an der Realität, denn die meisten Meissoniers, für die damals astronomische Summen geboten wurden, landeten in Privatsammlungen der Vermögenden. Und wohl kein Meissonier war je besser unter Verschluss genommen als jenes Gemälde, das zu der 30 Bilder umfassenden Sammlung Kapitän Nemos gehörte, die

dieser in seinem U-Boot in dem 1870 publizierten, gleichnamigen Roman Jules Vernes zwanzigtausend Meilen unterm Meer mitführte – eine optimale Tiefe, um ganz in die Bilder Meissoniers einzutauchen.[44]

Gautier hatte Meissoniers Gemälde *Die Leibwache* indes nicht in einem stillen Kämmerchen zu Gesicht bekommen, sondern im Salon von 1845 – einem Ort, welcher der Rezeption einen ganz anderen Rahmen steckte. Der Salon war keine Stätte der Ruhe und Abgeschiedenheit, sondern hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer Massenausstellung entwickelt. Trotz einer oft sehr strengen Jury stieg die Anzahl der Werke geradezu explosionsartig an. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bewegten sich die Zahlen der im Salon ausgestellten Werke zwischen zwei- und siebentausend. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts reichten die ihm im Louvre zugewiesenen Räumlichkeiten nicht mehr aus, und dem Salon musste ein neues Domizil gesucht werden, das schließlich mit dem *Palais de l'Industrie* gefunden war. Dieser kommerzielle Ort und die Unmenge der ausgestellten Werke goss Öl ins Feuer der konservativen Kritik, die den hehren Status der Kunst gefährdet und den Salon zu einem ›Basar‹ herabsinken sah – eine Metapher, die eben nicht an einen Ort kultivierter Muße, sondern an ein buntes, lärmendes Treiben denken ließ, so wie sich die kolonialistische Phantasie des 19. Jahrhunderts orientalische Märkte ausmalte.[45]

Der große Vorteil des *Palais de l'Industrie* lag in seiner enormen Größe. Mit Ausnahme der als am würdigsten angesehenen Werke, die im sogenannten *Salon d'honneur* untergebracht waren, dem großen, zentralen Eingangsraum des Palasts, waren die Bilder entsprechend der alphabetischen Reihenfolge der Namen der ausstellenden Künstler in einer langen Folge von Sälen untergebracht. Diese Art der Hängung bot zwar für denjenigen, der einen bestimmten Künstler suchte, eine relativ leichte Orientierung, führte aber zwangsläufig dazu, dass die einzelnen Räume sowohl stilistisch als auch thematisch oft ein großes Sammelsurium boten – auch darin scheinbar einem Basar gleich. Innerhalb der Räume waren die Gemälde in mehreren Reihen wandfüllend übereinander gehängt. Die Hängung wurde von einer eigenen Kommission bewerkstelligt. Sie übte dabei entscheidenden Einfluss darauf aus, wie ein bestimmtes Werk wahrgenommen wurde. Etwa konnte sie einen Künstler hervorheben, indem sie seine Bilder auf Augenhöhe hängte – auch nach der Wandleiste, auf der sie angebracht waren, ›cimaise‹ genannt. Sie konnte jedoch auch ein Gemälde, indem sie es ins oberste Register delegierte, »in die Wolken« oder »im Himmel«, wie man spöttisch sagte, verbannen.[46] Hier angebracht, konnte das Gemälde von der ebenerdigen Betrachterposition nur mit Mühe und erst recht nicht in seinen Feinheiten gewürdigt werden – in den meisten Fällen blieb es gänzlich unbeachtet.

Eine Karikatur zeigt, wie ein Künstler, dessen Gemälde dieses Schicksal widerfahren ist, dennoch die Aufmerksamkeit des Publikums auf sein Bild zu lenken sucht (Abb. 25).



25 Pif [Pseudonym]: *Croquis, Im Salon*, in: *Le Charivari*, 23. Mai 1880

Er hat in der Mitte des Raumes ein auf sein Gemälde gerichtetes Teleskop installiert, durch das die Besucher auf sein Gemälde schauen können. Dieser Service hat sogar noch einen pekuniären Aspekt, denn der Blick wird mit zwei Sous berechnet – zwei Sous, die der dankbare Künstler dem Betrachter für die Beachtung schenkt.

Strategien der Performanz

Im Salon wurde die Frage nach Fern- und Nahsicht also gleichsam institutionell geregelt. Die meisten Bilder entzogen sich hier der Nahsicht und waren nur aus Abstand zu betrachten. Ein Künstler, der nicht wollte, dass seine Bilder in der Masse anderer Werke untergingen, war also gut beraten, die Gemälde, die er im Salon auszustellen gedachte, von vornherein auf diesen Kontext abzustimmen.[47] Dazu stand ihm eine ganze Palette von Möglichkeiten zur Verfügung. Hierzu zählte zunächst die Wahl des Sujets, das möglichst ungewöhnlich zu sein hatte, um das Interesse des angesichts der Unmenge ausgestellter Werke schnell ermüdeten Publikums zu erregen. Die Anekdotenmalerei hatte im Salon Hochkonjunktur. Viele Künstler suchten mit riesigen Formaten Aufsehen zu erregen. Je größer das Bild, desto wahrscheinlicher, dass es beachtet wurde. Als 1863 die Anzahl der Werke, die ein Künstler zum Salon einsenden durfte, auf zwei beschränkt wurde, konstatierten Kritiker ein Überhandnehmen von Großleinwänden. Die Notwendigkeit, aus dem Kunterbunt anderer Werke herauszustechen, dürfte sich auch auf das Kolorit der Gemälde ausgewirkt haben. Statt subtiler Clair-obscur-Effekte waren plakative Farben gefragt, statt dünner Lasuren immer feistere Impasti.[48]

All diese Mittel waren jedoch bei der Salonkritik verpönt. Den Künstlern wurde vorgehalten, bewusst einen Skandal provozieren zu wollen oder – wie es häufig hieß – durch ›coups de pistolet‹, durch ›Schüsse aus einem Revolver‹, auf sich aufmerksam zu machen.[49] Man warf den Künstlern Marktschreierei und Reklamemache vor. Auch die Karikaturisten nahmen sich dieses Themas an, zeigten, wie die Bilder sich dem Betrachter förmlich aufzudrängen schienen. Berühmt ist in diesem Zusammenhang Grandvilles Graphik *Die Ausstellung* geworden (Abb. 26 und 27), in der unten links auch ein Gemälde zu sehen ist, dessen pastos aufgetragene Farbe in phallusartigen Wülsten nach einer Ausstellungsbesucherin ausgreift.

26 Grandville: *Die Ausstellung*, 1844, aus: ders.: *Un autre monde*, Paris 1843

27 Detail aus Abb. 26

Unter den ausstellenden Künstlern wurde insbesondere Manet immer wieder vorgehalten, durch seine Gemälde Aufsehen erheischen und Skandale erregen zu wollen. Tatsächlich verstand es Manet, den Salon geschickter als viele andere Künstler zu bespielen. Das soll hier kurz anhand seines im Salon von 1869 ausgestellten Gemäldes *Der Balkon* erörtert werden (Abb. 28).

28 Edouard Manet: *Der Balkon*, 1868-1869, Öl auf Leinwand, 169 x 125 cm, Paris, Musée d'Orsay

29 Ernest Meissonier: *Aussichtsterrasse*, 1867, Öl auf Holz, 30,2 x 20 cm, Cleveland Museum of Art

Das Bild ist geradezu ein Musterbeispiel für ›Theatralität‹, wie Michael Fried sie der ›Absorption‹ entgegengesetzt hat. Zwar blicken die Figuren auf dem Gemälde ähnlich konzentriert wie etwa die Gestalt auf Meissoniers Gemälde einer Aussichtsterrasse (Abb. 29) – im Unterscheid zu dieser blicken sie aber aus dem Bild heraus. Dass sie mit dem Betrachter in Beziehung treten, liegt jedoch vor allem am Format, das Manet erlaubte, die Figuren nahezu lebensgroß wiederzugeben. Bild- und Betrachterraum werden auf diese Weise miteinander verschränkt. Meissoniers Figur dagegen gehört nicht nur durch ihr altmodisches Kostüm einer anderen Welt an, sondern auch durch ihre geringe Größe – die Figur misst nur wenige Zentimeter. Während die Kleidung sie im 18. Jahrhundert verortet, versetzte sie ihre Winzigkeit in den Augen der zeitgenössischen Kritiker ins Reich der Liliputaner.[50]

Doch auch der Farbauftrag in Manets Gemälde ist Teil der performativen Strategie: Wie grob Manet dabei die Farbe verstrichen hat, zeigt sich besonders drastisch an der Ausführung des Hundes. Dieser ist, wenngleich deutlich größer als der *en miniature* und in feinmalerischer Präzision wiedergebende Hund auf Meissoniers Gemälde *Das Porträt des Sergeanten* (Abb. 30, Abb. 31), nur mit wenigen, breiten Pinselzügen hingestrichen.

30 Detail aus Abb. 27

31 Detail aus Abb. 7

Dass ein solch skizzenhaft gemaltes Bild kaum auf Augenhöhe gehängt werden würde, wohin es nur diejenigen Bilder schafften, die auch der nahsichtigen Betrachtung standhielten, wird Manet nicht nur gewusst, sondern wohl vielmehr eingeplant haben. Schließlich hätte eine Hängung auf Augenhöhe auch der Idee eines Balkons widersprochen, zu dem ein ebenerdig platzierter Betrachter ebenfalls aufzuschauen hat.

Anders als Manet geriet Meissonier nie in den Verdacht, mit seinen Bildern Skandal machen zu wollen. Vielmehr schienen diese auf jede Art von Reklame zu verzichten. Sie sind kleinformatig, ihre Sujets unspektakulär und ihr Personal nimmt keinen Kontakt zum Betrachter auf. All das lässt es durchaus naheliegend erscheinen, die Gemälde seien für die stille Betrachtung in einem privaten Ambiente geschaffen. Und dennoch erwiesen sich gerade Meissoniers Bilder im Salon ausgestellt als durch und durch performativ. Sie wurden zum Ereignis. Stets bildete sich vor ihnen eine Menschentraube. Wer unter diesen Umständen einen Blick auf sie werfen wollte, musste auch zum Einsatz seiner Ellbogen bereit sein – eine Vorgehensweise, die Gautier seinen Lesern ausdrücklich empfahl.[51]

Meissoniers Gemälde – das ist durch die Besprechung einiger exemplarisch ausgewählter Werke gezeigt worden – lassen sich häufig als ein Spiel mit Kontrasten

verstehen, etwa indem ein Wirtshausschild auf Miniaturgröße gebracht ist. Auch der Betrachter wurde in dieses Spiel einbezogen, zum Beispiel wenn Meissonier ihm das Panorama einer Schlacht für den Blick durch die Lupe aufbereitet. An dieser Stelle möchte ich die These aufstellen, dass auch die Menschenaufläufe, die Meissoniers Gemälde regelmäßig im Salon provozierten, Teil der Bildstrategie waren. Der Grund für dieses Gedränge bestand ja nicht zuletzt in den kleinen Bildformaten, die kaum für einen solchen Massenandrang geschaffen waren. Für den *Artiste* waren diese Formate, die jeweils nur einen Betrachter zuließen, Anlass genug, den Künstler öffentlich zu rügen.[52]

Doch warum soll man nicht die Menschenaufläufe als Teil einer Inszenierung sehen? Der Trubel vor den Bildern, wie er etwa in Daumiers Karikatur (Abb. 5) festgehalten wurde, böte gleichsam den perfekten Kontrast zu jener gemessenen Ruhe, wie sie in den Räumen des Malers herrschte – ein Kontrast, der natürlich dort besonders evident werden musste, wo Meissonier im Bild das Betrachten von Bildern thematisierte, wie beispielsweise in dem im Salon von 1850/1851 gezeigten Gemälde *Ein Maler zeigt seine Zeichnungen* (Abb. 23).[53] Hier sieht man einen Künstler, der in seinem Atelier einem Connaisseur oder Mäzen Blätter aus einer Sammelmappe vorführt. Beide Figuren weisen dabei einen Grad an Absorption auf, wie er in der lärmenden Atmosphäre in den Sälen des *Palais de l'Industrie* schlechterdings unmöglich gewesen sein dürfte. Damit würde gleichsam die im Bild dargestellte Bildbetrachtung zum Gegenbild der sich vor dem im Salon ausgestellten Bild real vollziehenden Bildbetrachtung. Die Bildbetrachtung im stillen Kämmerchen (in diesem Fall dem Atelier des Künstlers) wird zum Gegenbild des hektischen Treibens im Salon; die kultivierte Betrachtung zu zweit zum Gegenbild der Rezeption der im Salon ausgestellten Werke durch die Masse; die Muße zum Gegenbild des Spektakels; die Absorption zum Gegenbild des modernen Bilderkonsums – womit ein ganz ähnliches Kontrastschema aufgerufen wird, wie dasjenige zwischen dem Bücherleser des 18. Jahrhunderts und dem Zeitungsleser des 19. Jahrhunderts, das Meissonier selbst gezeichnet hatte.

Doch nicht nur die Menschenaufläufe, die seine Bilder provozierten, lassen sich als Teil einer kalkulierten Inszenierung verstehen. Das Schauspiel begann bereits viel früher, ja, es begann sogar schon mit der Öffnung des Salons. So berichtet der *Artiste* von 1843 von einem regelrechten Wettbewerb unter den in die Ausstellung strömenden Besuchern, wer von ihnen zuerst die Bilder Meissoniers erspähe[54] – kein leichtes Unterfangen angesichts tausender Quadratkilometer Leinwand, mit denen sich die Salonbesucher alljährlich konfrontiert sahen, und der ja stets bescheidenen Größe der Bilder des Meisters. Die performative Leistung bestand also in Meissoniers Fall darin, mit einem Minimum an Quadratzentimetern ein Maximum an Wirkung erzielt zu haben.

[1] Bei dem Aufsatz handelt es sich um die ausgearbeitete Form eines Vortrags, den ich im Rahmen einer Ringvorlesung zum Thema »Ordnung der Sichtbarkeiten« am 18. Juni 2007 am Seminar für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg, am 17. Oktober 2007 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte und in verknappter Form am 24. November auf dem Symposium »Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität« in Berlin gehalten habe. Für die kritische Durchsicht des Manuskripts danke ich Wolfgang Kemp, Christine Krüger und Aldona Krüger-Kuczkowska. Wolfgang Kemp gebührt darüber hinaus viel Dank für zahlreiche wichtige Hinweise. Inspirierend war auch die Lektüre von Thomas Puttfarken: Maßstabfragen. Über die Unterschiede zwischen großen und kleinen Bildern, Hamburg 1971.

[2] Zu diesem Topos siehe vor allem Oscar Reutersvärd: The Accentuated Brush Stroke of Impressionists. The Debate Concerning Decomposition in Impressionism, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism 10, 1952, S. 273-278. Vgl. aber auch Karl Schawelka: Zu nah am Bild, in: Musis und Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, hg. v. Silvia Glaser/Andrea M. Kluxen, München 1993, S. 491-522, hier 491 f. Schawelka nimmt ihn als Aufhänger für eine grundlegende Untersuchung zum Betrachterabstand. Er zeigt auf, dass die Wertschätzung des Pinselstrichs zu einem nicht geringen Teil Folge der Musealisierung der Malerei war. Erst im Museum konnte man an Bilder nah herantreten; ebd. S. 509-518.

[3] Reutersvärd 1952 (wie Anm. 2), S. 273-278.

[4] »Au centre de la salle, à huit ou dix mètres du tableau, il est un point, un point unique, où le mélange optique se faisant sur votre rétine, vous pourrez saisir dans leurs délicates nuances, leurs fines transparences, les harmonies mouvantes et vibrantes produites par la combinaison des parcelles colorées. De près, c'est un crépi informe, un entassement de petits paquets effilochés ou tortillés de verts, des roses, de vermillons, de bleus et de jaunes, qui produit exactement l'effet d'un plat de crème aux confitures, où des douzaines de petits chats seraient venus barboter.« André Michel: Quelques manières de peindre. Huile et détrempe, in: Notes sur l'art moderne (peinture), Paris 1896, S. 285-297, hier S. 291-292.

[5] André Michel: L'impressionnisme, in: Michel 1896 (wie Anm. 4), S. 257-263, hier S. 258: »Les impressionnistes devaient faire établir, en avant des cimaises où ils tirent leurs feux d'artifice, des barrières protectrices.«

[6] Diderot [Pseudonym]: Le Salon de 1849, in: Artiste, 5. Serie, 3, 1849, S. 129: »Connaissez-vous, mon savant ami, un peintre, du quinzième, du seizième, du dix-septième ou du dix-huitième siècle qui se soit permis d'interpréter la nature avec des hasards de palette? Je suis de l'avis de Rembrandt, la couleur sent mauvais et il faut la faire voir à distance. Mais pour voir Othello et Desdémone, un tableau de chevalet, voulez-vous donc que je m'éloigne de cinquante pas pour ne pas être offensé par la brutalité de la touche et pour découvrir dans ces figures une expression que vous avez rêvée, mais que vous avez gardée en vous? […] Vos tableaux sont pareils à ces

discours improvisés à la tribune: ils étonnent, ils entraînent; mais, le lendemain, si on les relit dans le journal, on remarque que ce n'est que de l'éloquence parlée. Vos tableaux (je parle de quelques-uns), c'est de l'éloquence parlée et non écrite.«

[7] Giorgio Vasari: Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Bd. 6, Florenz 1987, S. 166.

[8] Arnold Houbraken: De Groote Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen, 3 Bde., Bd. 1, S. 267, zit. nach Ernst van de Wetering: Rembrandt. The Painter at Work, Amsterdam 1998, S. 163.

[9] Zu Meissonier siehe vor allem die lesenswerte Doppelbiographie von Ross King: The Judgement of Paris. Manet, Meissonier and an Artistic Revolution, London 2006.

[10] Théophile Gautier: Salon de 1840, in: La Presse, 24. März 1840, S. 2; ders.: Salon de 1841, in: Revue de Paris, 3. Serie, 28, 1841, S. 261, zit. nach Constance Cain Hungerford: »Peintre ordinaire du roi de Lilliput«. Meissonier face à la critique, in: Ernest Meissonier. Rétrospective, Ausst.kat. Musée des Beaux-Arts de Lyon, hg. v. Philippe Durey/Constance Cain Hungerford, Paris 1993, S. 38-47, hier S. 41.

[11] Théophile Gautier: Salon de 1845, in: La Presse, 16. April 1845, S. 1.

[12] Émile Zola: Lettres à Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878, in: Écrits sur l'art, Paris 1991, S. 368: »Voilà où s'est arrêtée l'éducation du public en matière d'art: le peuple en foule entoure le tableau du matin au soir, afin de voir cet avorton de la peinture et se pâmer devant un chapeau grand comme une chiure de mouche.«

[13] Pierre-Louis Bouvier: Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture, Paris 1827, S. 172 f.

[14] Bouvier (wie Anm. 13), S. 173, Fußnote: »Les spectateurs myopes, qui ne peuvent pas jouir de l'ensemble d'un tableau à la distance indiquée, ne doivent pas s'obstiner à les regarder à l'œil nu; ils doivent prendre les lunettes concaves, et se placer, comme les autres, à la distance la plus avantageuse, pour bien juger de l'ensemble et de l'effet du tableau.«

[15] Jacques-Nicolas Paillot de Montabert: Traité de la peinture, 9 Bde., Paris 1829, Bd. 8, S. 198-200.

[16] Montabert 1829 (wie Anm. 15), Bd. 8, S. 201.

[17] »Cependant s'il convient de peindre largement de grands ouvrages, ce n'est pas à dire qu'il faut pousser la hardiesse de l'exécution jusqu'à l'insolence, comme l'ont fait si souvent Tintoret et quelques Vénitiens à sa suite.« Charles Blanc: Grammaire des arts du dessin [1867], Paris 2000, S. 544.

[18] »[...] dont la peinture ne paraît jamais pénible et qui sait pour ainsi dire, par des touches vives et sûres, tailler des facettes à ses diamants.« Charles Blanc: Gérard Dow, in: ders. (Hg.): Histoire des peintres de toutes les écoles, 14 Bde., Paris 1861-1876, École Hollandaise, Bd. 1, S. 8.

[19] Théophile Gautier: Salon de 1857, in: Artistes, 7. Serie, 2, 1857, S. 4.

[20] L. Clément de Ris: Salon de 1848, in: Artiste, 5. Serie, 1, 1848, S. 69: »Dans la foule qui fait queue autour de ses toiles il y a beaucoup de braves gens qui ne les regardent à la loupe que pour admirer la difficulté vaincue, que pour s'ébahir sur une valeur de trompe-l'œil fort peu intéressant pour l'art, mais il y a aussi quelques adeptes qui recherchent et reconnaissent de suite avec quelle franchise la touche est posée, combien la pâte est grasse et ferme, quelle sûreté de pinceau s'y fait remarquer.«

[21] L. Clément de Ris: Salon de 1852, in: Artiste, 5. Serie, 8, 1852, S. 113: »[...] lorsque l'on regarde un de ses tableaux à la loupe, n'y voit-on qu'un apparent gâchis, tandis qu'à l'œil nu, dans la circonférence du rayon visuel, les plus minutieux détails apparaissent avec une grande précision.«

[22] Louis Peisse: Salon de 1841, in: Revue des deux mondes, 4. Serie, 26, 1841, S. 31. Peisses Kritik nimmt bereits den Vorwurf vorweg, der später den Impressionisten wiederholt gemacht wurde. Vgl. hierzu vor allem Albert Boime: The Academy and French Painting in the Nineteenth Century, London 1971, S. 166-181.

[23] Zu dieser Metaphorik siehe Matthias Krüger: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, Berlin/München 2007, S. 206 f.

[24] Théophile Gautier: Salon de 1840, in: La Presse, 24. März 1840, S. 4.

[25] Théophile Gautier: Salon de 1841, in: Revue de Paris, 3. Serie, 28, 1841, S. 260, zit. nach Hungerford 1993 (wie Anm. 10), S. 47.

[26] Théophile Gautier: Salon de 1857, in: Artiste, 7. Serie, 2, 1957, S. 3.

[27] Constance Cain Hungerford: »Les amateurs de peinture«, in: Ernest Meissonier. Rétrospective, Ausst.kat. Musée des Beaux-Arts de Lyon, hg. v. Philippe Durey/Constance Cain Hungerford, Paris 1993, S. 48-63, hier S. 59.

[28] Zu Meissoniers Bedeutung innerhalb des Medienwettstreits zwischen Malerei und Photographie siehe Krüger 2007 (wie Anm. 23).

[29] Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild, Berlin 1992, S. 307-332, hier S. 323.

[30] Constance Cain Hungerford: Ernest Meissonier. Master in His Genre, Cambridge 1999, S. 3, ohne Quellenangabe.

[31] »On ne lit plus aujourd'hui. Si j'avais à répondre à l'accusation d'avoir multiplié mes Liseurs d'une autre époque: ›C'est qu'alors ils étaient nombreux, dirais-je, en ces temps d'autrefois, où on lisait vraiment, en tenant délicatement son volume en amateur amoureux des bons livres et des belles reliures.‹ Si je faisais un Liseur aujourd'hui, il faudrait lui mettre un journal en main, et comme fond de bibliothèque, je devrais voir une série de brochures qui ne valent pas la peine d'être reliées, à coup sûr, des éditions à un franc! Vous voyez d'ici le monsieur moderne assis dans cet intérieur-là [...].« O. Gréard: Jean-Louis-Ernest Meissonier, ses souvenirs, ses entretiens, Paris 1897, S. 216.

[32] Marc J. Gotlieb: The Plight of Emulation. Ernest Meissonier and French Salon Painting, Princeton 1996, S. 110; Michael Fried: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley u.a. 1980.

[33] Vgl. Gotlieb 1996 (wie Anm. 32), S. 115.

[34] »Deux joueurs méditent un coup d'échecs assis devant un paravent: nous avons tout loisir de nous amuser à regarder le détail des dessins du meuble et nous suivons sans impatience le pinceau du peintre, qui nous les montre en effet dans leurs arabesques variées. Le drame n'a rien de poignant; il nous laisse comme au peintre tout notre sang-froid pour suffire à tous les incidents du spectacle.« André Michel: Exposition des œuvres de M. Meissonier, in: Michel 1896 (wie Anm. 4), S. 111-126, hier S. 122.

[35] »Mais si les cuirassiers de L'Empire passent dans la bataille au triple galop d'une charge furieuse, nous somme choqués de pouvoir compter – que dis-je? d'être forcés, par la minutieuse insistance du peintre, de compter toutes les boucles de leur uniforme. En nous attardant aux moindres incidents anecdotiques, il compromet l'impression totale; l'émotion s'arrête en chemin.« Michel 1896 (wie Anm. 34), S. 122.

[36] Elisabeth McCauley: Industrial Madness, New Haven/London 1994, S. 160.

[37] Zu dieser Kooperation siehe allgemein Gérôme et Goupil. Art et entreprise, Ausst.kat. Musée Goupil, Bordeaux, hg. v. Hélène Lafont-Couturier, Paris 2000.

[38] Bereits bei Antoine-Joseph Pernety: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure […], Paris 1757, S. 414, wird der Ausdruck ›enseigne à bierre‹ als Bezeichnung für ein schlechtes Gemälde angeführt.

[39] Théophile Gautier: Salon de 1841, in: Revue de Paris, 3. Serie, 18, 1841, S. 261, zit. nach Hungerford 1993 (wie Anm. 10), S. 41.

[40] »On ne peint pas au microscope trois nations aux prises comme s'il agissait d'observer des infusoires se battant dans une goutte d'eau.« Paul de Saint-Victor: Salon de 1864, in: La Presse, 2. Juni 1864, S. 3.

[41] Für eine Abbildung dieses Gemäldes siehe Hungerford 1999 (wie Anm. 30), Tafel IV.

[42] Das Bild befindet sich heute in der Wallace Collection in London.

[43] »*Le Corps de garde*, s'il était en la possession d'un amateur d'Anvers ou d'Amsterdam, aurait un cabinet pour lui tout seul et ne serait montré qu'une fois par an à un petit cercle d'amis éprouvés qui déposeraient 10 000 florins et qu'on fouillerait à leur sortie.« Théophile Gautier: Salon de 1845, in: La Presse, 16. April 1845, S. 1.

[44] Jules Verne: Vingt mille lieues sous les mers, Paris 1871, S. 78. Nur kurz zuvor hatte Kapitän Nemo in seiner Bibliothek Pierre Aronnax, dem Ich-Erzähler, die rhetorische Frage gestellt: »Où trouverait-on plus de solitude, plus de silence, monsieur le professeur? […] Votre cabinet du Muséum vous offre-t-il un repos aussi complet?« Ebd., S. 75.

[45] Zu dieser Kritik siehe allgemein Patricia Mainardi: The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic, Cambridge u.a. 1993.

[46] Jane Mayo Roos: Early Impressionism and the French State (1866-1874), Cambridge 1996, S. 46.

[47] Zu diesem Phänomen siehe vor allem Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1983, S. 103-120.

[48] Vgl. etwa Eugène Guillaume: Le Salon de 1881, in: Revue des deux mondes, 3. Serie, 46, 1881, S. 183 f.: »Ainsi on ne saurait contester que l'éclairage auquel les tableaux sont soumis au *Palais de l'industrie* n'ait contribué à modifier le caractère de la peinture française. Dès que ce vaste local fut affecté aux Salons annuels, on ne tarda pas à reconnaître qu'en négligeant de peindre effectivement les ombres, qu'en donnant à la couleur de trop faibles épaisseurs et qu'en usant trop largement des glacis et de l'huile on n'arrivait pas à former un corps suffisamment opaque pour résister au jour intense qui remplit les salles de l'exposition. On dut constater que les rayons de la lumière directe qui tombe des plafonds de verre traversaient la pâte, arrivaient à la toile, creusaient et dissolvaient l'œuvre, dont ils pénétraient la substance. De là un emploi plus abondant des couleurs et une pratique plus robuste du pinceau. Certes, il n'y aurait qu'à s'applaudir si les peintres, instruits par l'expérience, en étaient venus seulement à donner à leurs œuvres plus de solidité et à les mettre à même d'affronter toutes sortes d'éclairages. Mais on tombe aisément dans l'excès de qualités reconnues nécessaires: aussi en est-on venu à se faire un système des empâtements exagérés. On voit donc au Salon des tableaux qui sont préparés ou même exécutés au moyen d'applications énormes de couleurs, obtenues à l'aide du pinceau et aussi du couteau à palette. Empâter d'abord et peindre ensuite semble même une recette. Cela est peut-être fort habile, mais au fond il n'importe guère. Le procédé, lorsqu'il devient aussi sensible, distrait l'attention, et la curiosité qu'il excite se substitue à l'intérêt qu'il faudrait accorder à l'œuvre d'art: il devient le véritable sujet du tableau.«

[49] Jules Claretie: Deux heures au Salon, in: Artiste, 8. Serie, 3, 1864, S. 226.

[50] Diese Maßstabsfragen werden jedoch in der (photographischen) Reproduktion nivelliert; siehe hierzu Puttfarken 1971 (wie Anm. 1), S. 175.

[51] Gautier: Salon de 1841, in: La Revue de Paris, 3. Serie, 28, 1841, S. 260 f., zit. nach Hungerford 1993 (wie Anm. 10), S. 34.

[52] Siehe Hungerford 1999 (wie Anm. 30), S. 38.

[53] Das Bild befindet sich heute in der Wallace Collection in London.

[54] Anonymus: Salon de 1842, in: L'Artiste, 3. Serie, 1, 1842, S. 245, zit. nach Hungerford 1999 (wie Anm. 30), S. 35.

Bildnachweis

Archiv des Autors: Abb. 5, 6, 31.

Reproduktionen nach

Anthea Callen: The Art of Impressionism. Painting Technique and the Making of Modernity, New Haven/London 2000, S. 208, Abb. 273 (Detail) = hier Abb. 1; S. 190, Abb. 256 = hier Abb. 2; S. 190, Abb. 255 = hier Abb. 3.

Gérôme et Goupil 2000 (wie Anm. 37), S. 134, Abb. 134 = hier Abb. 16; S. 136, Abb. 97 = hier Abb. 17.

Gotlieb 1996 (wie Anm. 32), S. 51, Abb. 18 = hier Abb. 12; Taf. II = hier Abb. 24.

Grandville: Das Gesamte Werk, 2 Bde., München 1969, Bd. 2, S. 1221 = hier Abb. 26 und 27.

Gréard 1897 (wie Anm. 31), S. 292 = hier Abb. 13; S. 229 = hier Abb. 23.

Hungerford 1999 (wie Anm. 30), Tafel I = hier Abb. 10.

Barthélemy Jobert: Delacroix, Paris 1997, S. 284, Abb. 244 = hier Abb. 4.

Mainardi 1993 (wie Anm. 45), S. 76, Abb. 20 = hier Abb. 25.

Manet 1832-1883, Ausst.kat. Galeries nationales du Grand Palais, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York, Paris 1983, S. 303, Kat. 115 = hier Abb. 28 und 30.

Meissonier 1993 (wie Anm. 10), S. 132, Kat. 56 = hier Abb. 7; S. 124, Kat. 46 = hier Abb. 9; S. 117, Kat. 36 = hier Abb. 14; S. 118, Kat. 37 = hier Abb. 11; S. 117, Kat. 36 = hier Abb. 15; S. 140, Kat. 54 = hier Abb. 18; S. 167, Kap. II, 5, Abb. 3 = hier Abb. 19; S. 167, Abb. 3 = hier Abb. 21; S. 167, Kap. II, 5, Abb. 3 = hier Abb. 22; S. 126, Kat. 50 = hier Abb. 29.

Robert Rosenblum: Paintings in the Musée d'Orsay, New York 1989, S. 59 = hier Abb. 8.

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Yvon_Bataille_de_Solferino_Compiegne.jpg (3.12.2008) = hier Abb. 20.