

Ekaterini Kepetzis

Vergegenwärtigte Antike



Studien zur Gattungsüberschreitung
in der französischen und englischen Malerei
(1840 – 1914)

PETER LANG
Internationaler Verlag der Wissenschaften

I. FACETTEN EINER PROBLEMATISCHEN KUNST

„Le XIX^e siècle, en plaçant l’histoire au centre de ses préoccupations, n’a fait à première vu que renforcer encore cette toute-puissance accordée à la narration de valoir ‚signe et preuve’ du réel.“¹

In der Malerei von ca. 1850 bis 1914 zeigt sich ein grundsätzlicher Wandel der traditionellen Bildgattungen und das Phänomen, dass die Grenzen zwischen Historien- und Genrebild zunächst verschwimmen und schließlich verschwinden. Am Beispiel von Darstellungen antiken Alltagslebens lässt sich nachweisen, dass neu entstandene, eigentlich hybride Gattungen als eigenständige Fächer und Weiterentwicklungen der tradierten Historienmalerei anerkannt wurden. Daher tritt neben die Analysen „antikischer Genrebilder“ gleichberechtigt die Betrachtung der zeitgenössischen, kunstkritischen Rezeption dieser Werke.

Die Bildanalysen setzen im Jahre 1847 mit Gérômes Gemälde „Junge Griechen beim Hahnenkampf“ ein (vgl. Abb. 2), das die Gattung des „antikischen Genrebildes“ initiierte. Anhand von Gérômes Bildfindungen und der in seiner Nachfolge aufgekommenen Malerei des „style néo-grec“ lässt sich die sukzessive Veränderung des tradierten Verständnisses von Visualisierungen der Vergangenheit demonstrieren. Die in Frankreich entwickelte Kunstrichtung wurde Mitte der 1860er Jahre in England unter Federführung Alma-Tademas popularisiert und weiter entwickelt; seine Bilder verdeutlichen exemplarisch die Rezeption des Themenkomplexes außerhalb Frankreichs. Szenen antiken Alltagslebens werden hier erstmals zusammenhängend behandelt und in Hinblick auf ihre Entstehung, Entwicklung und Zielrichtung befragt. Basierend auf diesen Bilduntersuchungen erfolgt die systematische Beschreibung der spezifischen Kunstmittel dieser neuartigen Bildthemen und ihre Verortung im zeithistorischen Kontext.

Die in der Antike situierten Szenen vermitteln dem Betrachter das Gefühl, er schaue nicht ein Gemälde an, sondern erhasche einen Blick auf eine verlorene Goldene Zeit der Menschheit, in der es eine engere Bindung des Menschen zur Natur zu geben schien, Leidenschaften und Gefühle unmittelbarer, Taten grandioser, oft auch grausamer² wirkten als in der eigenen Gegenwart. Die Authentizität und Vergegenwärtigung des Gezeigten wird durch spezifische Kunstgriffe hervorgerufen, die in ihrer Bündelung eine perfekte Illusion erzeugen sollen, denn: „In der Erfahrung der Vollkom-

¹ BANN 1999, S. 41. Einmalig zitierte Literatur wird vollständig in den Fußnoten gegeben, ansonsten erfolgen die Nachweise über die in der Bibliographie aufgeschlüsselten Kurzzitate. Vor 1913, dem Todesdatum Lawrence Alma-Tademas, erschienene Werke sind im Quellenverzeichnis aufgeführt (dies gilt auch für moderne Editionen), danach veröffentlichte Texte erscheinen im Literaturverzeichnis. Historische Schreibweisen sind ohne Kennzeichnung beibehalten. Wird bei den Angaben zu den Kunstwerken keine Technik genannt, handelt es sich um Öl auf Leinwand.

² Die Lust am Grausamen und Spektakulären in der Malerei besonders des letzten Jahrhundertviertels ist ein virulentes Forschungsfeld; vgl. z.B. EICHLER 1995; URSPRUNG, Philip: „Katastrophen für das Salonpublikum. Die Sensationsbilder von Georges Rochegrosse im ausgehenden 19. Jahrhundert.“ In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 52, 1995, S. 63-71; BECK 1999.

menheit kann die Unvollkommenheit der wirklichen Welt kontrafaktisch derart übersteigert werden, daß das Irreale der Vollkommenheit als das eigentlich reale erscheint und die schlechtere Wirklichkeit verblassen läßt.“³ Im Jahre 1989 formulierte McWilliam als Desiderat der Forschung in Hinblick auf die akademische Malerei des 19. Jahrhunderts:

„... such reordering, while not nurturing naive illusions of a mythical objectivity, must find ways of seriously confronting the imagery of the period with analytical tools more refined and historically sensitive than the capricious and reductive categories of 'good' and 'bad'.“⁴

Das Instrumentarium zur Beurteilung und kunsthistorischen Einordnung des „antikischen Genrebildes“ wird in dieser Untersuchung zur Verfügung gestellt.

1. Die Forschungskontroverse um „akademische“ Malerei

„Peu de changements dans l'histoire de l'art ont été aussi radicaux que ceux qui concernent le regard que nous portons sur le peinture du XIX^e siècle. Ce qui passe depuis ces vingt dernières années équivaut à une véritable révolution contre une autre révolution, antérieure. La perspective moderniste, qui a prévalu au milieu du XX^e siècle, est aujourd'hui détrônée au profit de ce qu'on pourrait appeler une reconstruction post-moderniste du XIX^e siècle.“⁵

Die hier thematisierten Werke stammen von Künstlern, die *innerhalb* des offiziellen Kunstbetriebs erfolgreich waren, ohne jedoch zwangsläufig die „klassische“ akademische Ausbildung durchlaufen zu haben. Dies bedeutet insbesondere, dass diese Gemälde während der Ausstellungen des Pariser Salons und der Londoner *Royal Academy of Art* präsentiert und mit Hilfe international tätiger Kunsthändler im westlichen Europa und den Vereinigten Staaten vertrieben wurden.⁶ Da die ältere Forschung aufgrund der Konzentration auf Originalität, Geniekult und künstlerische Individualität das Operieren in solchen etablierten Strukturen als Zeichen negativer Rückständigkeit deutete und z.T. noch deutet, wurde den entsprechenden Werken mit Ablehnung begegnet.⁷

Fixiert auf den formalstilistischen Bruch der Tradition durch die Moderne wurde bis in die ausgehenden 1960er Jahre hinein die Konstruktion einer linearen Kunstentwicklung aufrecht erhalten, die scheinbar direkt auf diesen Wandel zusteuerte und am „Gänsemarsch der Stile“ und -ismen im 19. Jahrhundert orientiert war. Vor dem Hintergrund dieses Progressivitätsgedankens, der wissenschaftsgeschichtlich mit der Herausbildung der Moderne im Zuge des Realismus verknüpft ist, wurde die Kunst der als

³ JAUSS 1983, S. 444. Dazu auch WRIGHT 1997, S. 5.

⁴ McWILLIAM 1989, S. 84.

⁵ ROSENBLUM 1987, S. 85. Teile des hier verhandelten Forschungsdiskurses wurden für die Einleitung in KEPETZIS 2002 a sowie KEPETZIS/LIEB/GROHÉ 2007 verwendet.

⁶ So hatte die Pariser Kunsthändlung Goupil schon 1846 eine Niederlassung in New York eröffnet; vgl. FINK, Lois Marie: „French Art in the United States, 1850-1870. Three Dealers and Collectors.“. In: Gazette de Beaux-Arts 120, 1978, 9, S. 87-100, S. 87. Zur Kunsthändlung Goupil vgl. auch: Ausst.-Kat. Bordeaux/New York/Pittsburgh 2000/01.

⁷ Vgl. WRIGHT 1997, S. 313.

„pompiers“⁸ bezeichneten Maler entweder ignoriert, als reiner Kitsch diffamiert oder als negative Folie herangezogen, um die Neuerungen der Avantgardemalerei deutlicher zu präsentieren.⁹ In seinem erstmals 1939 erschienenen Essay *Avant-Garde and Kitsch* stellt Clemens Greenberg fest:

„Where there is an avant-garde, generally we also find a rear-guard. True enough – simultaneously with the entrance of the avant-garde, a second new cultural phenomenon appeared in the industrial West: that thing to which the Germans give the wonderful name of *Kitsch* ...“

„Selfevidently, all kitsch is academic; and conversely, all that's academic is kitsch.“¹⁰

Mit der Wahl ihres Gegenstandes wendet sich die Arbeit einem Bereich zu, dem lange jeglicher Kunstcharakter abgesprochen wurde und der, wenn überhaupt, nur als Gegenbild der entstehenden „Avantgarde“ betrachtet wurde:

„Wir entdecken sie wieder, mehr aus Spaß als im Ernst, als amüsante Nebenfrucht der Ehrenrettung, der europäischen Akademie- und Jugendstilmalerei, die seit einigen Jahren so intensiv betrieben wird. Unser inniges Vergnügen vermag allerdings über ihre mangelnde Qualität nicht hinwegzutäuschen; auch steht nicht zu erwarten, daß man sie jemals in der Öffentlichkeit noch einmal nur annähernd so schätzen wird, wie man das bei vielen von ihnen zu Lebzeiten so nachhaltig getan hat.“¹¹

Seit Vogts Einschätzung hat sich die Beurteilung der akademischen Malerei beim Publikum, im Kunsthändel und auch als Objekt der Forschung gewandelt.¹² Schon anlässlich der Neuauflage der *Propyläen-Kunstgeschichte* 1966 wurden in den Band zum 19. Jahrhundert neben den kanonisierten Werken der Moderne erstmals auch bisher verpönte Beispiele akademischer Kunst integriert, damals noch gegen teils vehementen Wi-

⁸ Zum Begriff der „Pompiermalerei“ vgl. THUILLIER 1984.

⁹ Zur Scheidung „in das künstlerisch-avantgardistisch Progressive und das massenwirksam-populär Regressive“ vgl. GERMER 2000, S. 170.

¹⁰ GREENBERG, Clement: „Avant-Garde and Kitsch.“ In: ders.: *The Collected Essays and Criticism*. Bd. 1: *Perceptions and Judgments 1939-1944*. Hg. von John O'Brian. Chicago, London 1988, S. 5-22, S. 11, 12 (Hervorhebung vom Autor). Zur Einordnung Greenbergs und zur Kennzeichnung der Debatte vgl. BARLOW, Paul: „Fear and Loathing of the Academic, or just what is it that makes the avant-garde so different, so appealing?“. In: DENIS, Rafael Cardoso; TRODD, Colin (Hg.): *Art and the Academy in the nineteenth Century*. Manchester 2000, S. 16-32.

¹¹ VOGT, Paul: *Was sie liebten...* . Salonmalerei im XIX. Jahrhundert, Köln 1969, [S. 1].

¹² Die neue Lust am ehemals Verachteten wird nach wie vor harsch kritisiert wie folgender Kommentar anlässlich einer Versteigerung viktorianischer Gemälde 1995 zeigt: „Ten years ago these [Werke der akademischen Malerei] were hard to sell for £15,000. Sir Andrew Lloyd Webber has just paid £361,000, a record, for a Godward in New York. Admittedly this 1904 languisher ... has clothes on. She also attempts an expression of some serious emotion, like an Edwardian 'Page 3'. ... Is not this the craziest prize we are likely to see this year?“; Daily Telegraph 1995, 6. März, S. 20; zitiert nach SWANSON, Vern G.: John William Godward. The Eclipse of Classicism. Woodbridge 1997, S. 211. Vgl. KEPETZIS 2002 a, S. 338, FN 5.

derstand in Fachkreisen.¹³ Ebenso ist hier der Katalog der wegweisenden Berliner Ausstellung *Le salon imaginaire* von 1968 zu nennen.¹⁴ Allerdings wurde in solchen frühen Vorstößen in die „terra incognita“¹⁵ der Malerei des 19. Jahrhunderts auf eine wissenschaftliche Untersuchung von Kunstströmungen und Zeitphänomenen weitgehend verzichtet und statt dessen eine Präsentation isolierter Einzelwerke vorgenommen.

Eine breitere Beschäftigung mit dem Phänomen setzte erst in den 1970er Jahren ein. Dabei standen zunächst die französische Akademie und der Salon im Vordergrund. Die Interdependenz von institutionellen Phänomenen und Kunstproduktion thematisierten Ausstellungen wie „*Equivoques*“,¹⁶ *Le Musée du Luxembourg*,¹⁷ *L'art en France sur le second empire*¹⁸ oder Albert Boimes Studien.¹⁹ Die Auseinandersetzung mit der Salonmalerei war gekennzeichnet von der dialektischen Konfrontation mit der „Avantgarde“ wie der Titel der 1974 von Stuart Pivar konzipierten Ausstellung *Art Pompier: Anti-Impressionism* unterstreicht.²⁰ Im selben Jahr schreibt Michel Laclotte:

„Désormais l'historien lucide et indépendant se refuse à admettre sans contrôle et comme un fait acquis l'éclipse quasi totale à laquelle la gloire de l'impressionnisme et du post-impressionnisme a longtemps condamné tant d'autres tendances de la seconde moitié du XIX^e siècle.“²¹

Die polemische Konstruktion solcher binären Gegensätze beherrschte den Forschungsdiskurs zu den Werken, die der kanonisierten Evolution hin zur Moderne zu widersprechen schienen. Diejenigen Kunsthistoriker, die – oft bei gleichzeitiger Abwertung „moderner“ Kunstobjekte – eine Erweiterung des traduierten Kanons vornehmen wollten, wurden als Revisionisten angegriffen,²² der harsche Ton in beiden Lagern erschwerte die objektive Neusichtung des Materials und das Hinterfragen einer kanonisch gewordenen Ästhetik der Avantgarde. Noch 1979 konstatiert James Harding im Hinblick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Pompierma-

¹³ Vgl. ZEITLER, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts (= Propyläen-Kunstgeschichte, 11). Berlin 1966. Zur Diskussion des im Vergleich zur ersten Auflage veränderten Schwerpunktes dieses Bandes vgl. NEUMEYER 1970, S. 416; HAGER 1989, S. 27.

¹⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Berlin, Akademie der Künste, 1968: *Le salon imaginaire. Bilder aus den großen Kunstausstellungen der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*. Berlin 1968.

¹⁵ ROSENBLUM 1987, S. 85.

¹⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1973. Statt einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung erfolgt hier lediglich die Gegenüberstellung zeitgenössischer Kunstkritiken mit den präsentierten Bildbeispielen.

¹⁷ Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1974. Im Vorwort definiert Michel Laclotte die Korrektur des ausschließlich auf die Errungenschaften der modernen Malerei konzentrierten Blickes der Kunstgeschichte als dezidiertes Ziel der Ausstellung; vgl. ebd. 1974, S. 3.

¹⁸ Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1979 sowie die Rezension der Schau von DORAN, Michael: „Paris. L'art en France sous le Second Empire.“ In: The Burlington Magazine 121, 1979, 916, S. 463f.

¹⁹ Vor allem: BOIME 1971 und 1980.

²⁰ Vgl. Ausst.-Kat. New York 1974.

²¹ LACLOTTE 1974, S. 3.

²² Ein frühes Beispiel harscher Kritik ist NEUMEYER 1970. Eine Darstellung dieser Kontroverse bei HERMAND 1978; McWILLIAM 1989.

lerei: „Few schools of painting have been so thoroughly execrated in decline, and few have taken so long to attract critical reassessment.“²³ Die an einer Rehabilitation der Salonmalerei interessierte Forschung rief vehement zu einer grundsätzlichen Überprüfung kunsthistorischer Urteile auf;²⁴ sie versuchte akademische Kunstwerke zunächst historisch einzuordnen und mentalitätsgeschichtlich zu deuten.²⁵

Bereits Gerald Ackermans erste Publikation zu Gérôme aus dem Jahre 1967²⁶ wurde als Versuch interpretiert, die „offizielle“ Kunst des 19. Jahrhunderts aufzuwerten, und provozierte eine Reaktion, welche die polemische Auseinandersetzung um eine Revision überkommener kunsthistorischer Konzepte illustriert: Alfred Neumeyer leitet seine kritische Betrachtung dieser Bemühungen ein, indem er einem Zitat aus Ackermans Artikel seine Erwiderung programmatisch gegenüber stellt:

„His [Gérômes] works are not only beautiful, they are serious, full of integrity and poetry.“ – Gerald M. Ackerman

‘By all standards of aesthetic reason they deserve none of these adjectives.’ – Alfred Neumeyer.²⁷

Neumeyer selbst gibt sich scheinbar offen für eine Erweiterung des betrachteten Materials, so begrüßt er „to see Gérôme reincorporated in our picture of the 19th century“, jedoch warnt er vor einem damit einhergehenden Wandel kunsthistorischer Wertmaßstäbe.²⁸ Letztlich stießen hier zwei antagonistische Positionen aufeinander: Den Vertretern einer traditionellen Sicht auf die Moderne ging es um die Wahrung des Status quo, den die um eine Rehabilitierung der akademischen Kunst ringende Gruppe von Forschern verändern wollte. Hermand stellte dazu 1974 fest: „Die momentane Situation scheint mir so verfahren, daß ihr auch mit der gescheitesten Kritik kaum beizukommen ist.“²⁹

Ackermans 1986 publizierte Monographie über Jean-Léon Gérôme, dessen Werken in vorliegender Untersuchung eine entscheidende Rolle zukommt, kann methodisch wie rezeptionsgeschichtlich als exemplarisch für den Forschungsdiskurs der 1980er Jahre gelten:³⁰ Ackerman gliedert seine, trotz aller Kritik als Pionierarbeit einzuschätzende Monographie chronologisch anhand von Gérômes Biographie. Dabei bemüht er sich, neben der meist knappen Darstellung einzelner Werke, die besonderen technischen Fertigkeiten des Malers hervorzuheben und auf diese Weise die Rehabilitation

²³ HARDING 1979, S. 14.

²⁴ Programmatisch und polemisch: HARDING 1979, S. 16; THUILLIER 1984.

²⁵ Neben die summarische Präsentation der Salonmalerei trat die monographische Beschäftigung mit einzelnen Künstlern. Englische und nordamerikanische Großindustrielle waren im späten 19. Jahrhundert der wichtigste Käuferstamm der Salonmaler; dementsprechend finden sich in diesen Ländern die bedeutendsten Sammlungen außerhalb Frankreichs; vgl. HARDING 1979, S. 23-26; BOIME 1979; SACHKO MACLEOD, Dianne: „Art Collecting and Victorian Middle-Class Taste.“. In: Art History 10, 1987, 3, S. 328-350.

²⁶ Vgl. ACKERMAN 1967 a.

²⁷ NEUMEYER 1970, S. 414. Die Diskussion ebd., S. 419-421.

²⁸ NEUMEYER 1970, S. 421.

²⁹ HERMAND 1978, S. 148.

³⁰ Vgl. ACKERMAN 1986 a.

von Gérômes Œuvre zu begründen: Einerseits bindet er es durch den Vergleich mit der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts an die etablierte kunsthistorische Tradition an. Andererseits sucht Ackerman in der Gegenüberstellung mit Künstlern, die traditionell der beginnenden Avantgarde zugerechnet werden, zu zeigen, dass auch Gérôme an progressiven Strömungen teilhatte. Eine detaillierte ikonographische und formal-stilistische Analyse der Werke Gérômes erfolgt jedoch nicht, so dass sich Ackermans Arbeit stellenweise als streitbare Apotheose eines zu Unrecht verkannten Genies liest. So schreibt er über den Maler:

„He is treated by art historians as if he were the stylistically retarded contemporary of Monet and Pissarro. His years of teaching at the Ecole (sic) des Beaux-Arts, the progressive qualities of his painting of the 1840s and fifties, the range and quality of his works over an entire lifetime are often ignored by critics who dwell instead on his ineffective, but well-publicized, resistance, in old age, to Impressionism, a style he obviously did not understand.“³¹

Die Debatte wurde von den Anhängern eines avantgardistischen Modernebildes wie den Befürwortern einer Aufwertung akademischer Malerei mit einer Erbitterung geführt, in der Wissenschaftlichkeit nicht selten der Polemik weichen musste.³² Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzungen schreibt John Rewald im Katalog der Pissarro-Ausstellung 1981:

„Ceux qui, dans le sillage de Gérôme, tentèrent d'endiguer le flot de l'impressionnisme ne proposaient en contrepartie que des concepts mort-nés, des idées caduques, des habiletés gratuites, accompagnés d'un empressement servile d'accorder les conquêtes de la peinture de plein air au goût corrompu du jury du salon.“³³

Die Aufwertung der Salonmalerei wurde im Gegenzug mit einer Heftigkeit betrieben, die stellenweise nicht davor zurückschreckte, die Impressionisten pauschal als Vaterlandsverräter ohne soziales Gewissen zu diffamieren:

„L'indifférence des Impressionnistes pour la défense de la patrie réapparaît dans leur désintérêt pour les problèmes politiques qui secouent la nation. Ce sont des artistes pompiers qui réagissent face à la Commune.“

„Ils [die Impressionisten] ne furent donc jamais socialistes et sauf Pissarro qui peignit des paysannes, se désintéressèrent des pauvres et des ouvriers. Les artistes indépendants proches de l'Impressionnisme comme Degas ou Tou-

³¹ ACKERMAN 1986 a, S. 9. Zu den Verdiensten sowie den methodischen und rhetorischen Schwächen des Buches vgl. MICHELL, Claudine: „Belly Dancing into History. The Life and Work of Jean-Léon Gérôme with a Catalogue raisonné (sic) by Gerald M. Ackerman.“. In: Art History 10, 1987, 4, S. 517-526. Vgl. auch John Houses Rezension in The Burlington Magazine 130, 1988, 3, S. 238f.

³² Einen Überblick bieten LEBENSTEJN, Jean-Claude: „Deuxième puissance.“. In: Critique 454, 1985, März, S. 225-248; McWILLIAM 1989; LUDERIN, Pierpaolo: „La forza della tradizione. Per una rivisitazione critica dell'art pompier (1850-1890).“. In: Venezia Arti 6, 1992, S. 73-78; ebd. 1992; ebd. 1997, S. 15-23.

³³ REWALD, John: „Introduction.“. In: Ausst.-Kat. London, Hayward Gallery, 1980-81, Paris, Grand Palais, 1981, Boston, Museum of Fine Arts, 1981: Camille Pissarro 1830-1903. Paris 1981, S. 9-12, S. 10 (Hervorhebungen: EK).

louise-Lautrec ont eu *une vision naturaliste de la vie moderne qui exclue la pitie.*“³⁴

Die Kontroverse um die Kategorisierung der Salonmalerei kulminierte 1986 anlässlich der Eröffnung des Musée d'Orsay. Das Museum für französische Kunst seit ca. 1848 zeichnet sich durch die Einbeziehung der akademischen Malerei aus, für Kritiker der Versuch „of presenting the disparate facets of 19th-century art under a single roof“.³⁵ Beispiele offizieller Malerei hingen zwar erstmals mit Werken der beginnenden Moderne im selben Gebäude; jedoch vermied man auffällig eine unmittelbare Konfrontation der beiden Entwicklungslinien. Mainardi charakterisiert diese Präsentation wie folgt: „The principles governing Orsay's installation have been clearly set forth in its own publications: rejection of period reconstructions, rigid separation of styles, cohabitation (in separate installations) of official and avant-garde art.“³⁶

Mainardi stellt fest, dass trotz des Verzichts auf ein *direktes* Nebeneinander von Salon- und Avantgärdemalerei³⁷ mit der Eröffnung des Museums Fakten geschaffen wurden, die eine sukzessive Veränderung kunsthistorischer Wertmaßstäbe herbeiführen würden.³⁸ Tatsächlich wurde die gleichberechtigte Präsentation der früheren Antipoden von manchen als Provokation empfunden. So deuten Rosen und Zerner das Hängungskonzept des Museums weniger als Versuch,

„... to enhance appreciation of the *pompiers* than to destroy the supremacy of the avant-garde, and to discredit the mythical genealogy that leads from David to Delacroix and Courbet toward the great modern movement, ...“³⁹

Die Befürworter einer Aufwertung der Salonmalerei wurden verdächtigt, die kunsthistorische Relativierung der Malerei des 19. Jahrhunderts nur vorgeblich unter rein historischen Gesichtspunkten zu betreiben. Dem so genannten Revisionismus unterstellte man, dass er primär das Ziel verfolge, die Avantgardekunst abzuwerten. Die zwangsläufige Folge wäre, so

³⁴ BUROLLET 1984, S. 33, 34 (Hervorhebungen: EK). Zur Rezeption der Bouguereau-Ausstellung und ihrer Positionierung in den revisionistischen Revierkämpfen jener Jahre vgl. HOUSE, John: „Pompiers Politics: Bouguereau's Art.“. In: Art in America 72, 1984, 10, S. 141-145 sowie Thomas W. Gaehtgens' Ausstellungsbesprechung in: Kunstrchronik 37, 1985, 5, S. 166-173.

³⁵ GIBSON, Michael: „The Musée d'Orsay. A New and Different 19th Century.“. In: Art News 86, 1987, 4, S. 142-146, S. 144.

³⁶ MAINARDI 1987, S. 39. Vgl. dazu auch MITCHELL 1987, S. 106.

³⁷ Eine *direkte* Konfrontation hätte – so Rosen und Zerner – zu einem Desaster geführt, „degrading for the avant-garde and crushing for the academic“; vgl. ebd. 1987, S. 21. Die Autoren erläutern auch die innenpolitischen Kontroversen, welche die Konzeption des Musée d'Orsay begleitet haben; vgl. ebd.

³⁸ Vgl. MAINARDI 1987, S. 46.

³⁹ ROSEN/ZERNER 1987, S. 22 (Hervorhebung von den Autoren). Die Debatte um das Musée d'Orsay spiegelt der dem Artikel von Rosen und Zerner folgende, polemische Briefwechsel zwischen dem Autorenduo und Albert Boime; vgl. „The Avant-Garde and the Academy: An Exchange.“. In: New York Review of Books 1987, 16. Juli, S. 48f.

wurde befürchtet, der Verlust der Fähigkeit, „gute“ von „schlechter“ Kunst scheiden zu können.⁴⁰

Heute weiß man, dass die Installation des Musée d'Orsay statt dessen dazu beigetragen hat, akademische Malerei und beginnende Moderne als zwei synchrone, aber weitgehend unabhängig voneinander existierende Phänomene betrachten zu können.⁴¹ Thuilliers im Jahre 1984 noch polemisch vorgetragene Behauptung, „que les ‚pompiers‘ ont peint aussi des chefs-d'œuvre“, ist mittlerweile akzeptierte Tatsache.⁴² Damit hat in der Tat die schon 1985 von Rosenblum in seinem eingangs zitierten Text prognostizierte wissenschaftliche Revolution und somit ein Paradigmenwechsel im Sinne von Thomas Kuhn stattgefunden, der feststellt, dass „jede wissenschaftliche Revolution die geschichtliche Perspektive der Gemeinschaft, die sie erlebt, verändert“.⁴³

2. Schwerpunkte und Forschungsfelder seit den 1980er Jahren

„Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrägt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, d. h. in einer neuen Kunstform ergeben können. Die derart, zumal in den sogenannten Verfallszeiten, sich ergebenden Extravaganzen und Kruditäten der Kunst gehen in Wirklichkeit aus ihrem reichsten historischen Kräftezentrum hervor.“⁴⁴

Die Untersuchung der ehemals verachteten „offiziellen“ Kunst fand schließlich zu einer Form, die sich nicht in der Auflistung biographischer Details und der Rekonstruktion einer Werkchronologie bei gleichzeitigen Angriffen gegen die „Modernisten“ erschöpfte. Dennoch verharren einige Kunsthistoriker – trotz einer fast widerwillig wirkenden Berücksichtigung akademischer Malerei – bei ihrer pauschalen Ablehnung. So stellt Eisenman fest:

⁴⁰ Symptomatisch: SPIES, Werner: „Feindliche Nachbarn. Ästhetische Wechselbäder: Das neue Musée d'Orsay in Paris.“ In: ders.: *Dressierte Malerei, entrückte Utopie. Zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart 1990, S. 8-16.

⁴¹ Rosen und Zerner lehnten dies aufgrund eines bei den Befürwortern angeblich spürbaren „lack of enthusiasm“ ab; vgl. ebd. 1984, S. 215. Dieses unwissenschaftliche „Argument“ unterstreicht die Entstehung des Buches in einer von polemischen Reaktionen auf die Neubewertung der Kunst des 19. Jahrhunderts geprägten Phase. Zur grundsätzlichen Akzeptanz der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ bereits SCHMOLL gen. EISENWERTH, J.A.: „Stilpluralismus statt Einheitszwang – Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte.“. In: GOSEBRUCH, Martin; DITTMANN; Lorenz (Hg.): *Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970*. Köln 1970, S. 77-95.

⁴² THUILLIER 1984, S. 52.

⁴³ KUHN 1988, S. 11. Kuhns grundsätzliche Überlegungen, die ihn schließlich zur Prägung der Vorstellung vom Paradigmenwechsel führten, stimmen in wesentlichen Punkten mit dem hier nachvollzogenen Ringen um den Status der Malerei des 19. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte überein: Die zwischen ca. 1970 und 1985 geführten Debatten können als „Stadium der wachsenden Krise“, als „Periode ausgesprochener fachlicher Unsicherheit“ angesprochen werden, die einem Paradigmenwechsel voran gehe; vgl. ebd. S. 80.

⁴⁴ BENJAMIN 2006, S. 63f.