

Salon, Publikum und Künstler

OSKAR BÄTSCHMANN

Salon und Jury

Im 19. Jahrhundert war die offizielle Ausstellung der französischen Administration, der sogenannte »Salon«, die für Künstler, Kritiker und Publikum wichtigste Präsentation von Kunstwerken in Paris. Nach 1880 zog sich der Staat aus der Organisation der Ausstellung zurück und im Verlauf des Jahrzehnts etablierten sich die Veranstaltungen von drei verschiedenen Organisationen.¹ Die Beziehungen zwischen den Veranstaltern – wechselnden Ministerien –, den Künstlern und dem Publikum wurden im 19. Jahrhundert zunehmend brüchiger und aggressiver. Die von den Ministerien eingesetzte Jury, die über Zulassung oder Ablehnung der Werke entschied, gab den Künstlern vielfach Anlass zu Verärgerung, Protest oder Verachtung. Honoré Daumier, der geniale Karikaturist, publizierte 1839 in *Le Figaro* eine höhnische Satire auf die Jury des Salon (Abb. 1), die deren Mitglieder, einen Musiker, einen Astronomen, mehrere Architekten und einen Chronisten, in ihrer ungenierten Inkompetenz und Uninteressiertheit zur Schau stellt.²

Bereits im 17. Jahrhundert hatte die königliche Administration die öffentliche Ausstellung neuer Werke von den Mitgliedern der Académie royale de peinture et de sculpture gefordert, doch die Akademiker, die sich König und Adel zugehörig fühlten, wollten weder mit der Öffentlichkeit etwas zu tun haben, noch als Lieferanten des Marktes auftreten, wie es die Académie de Saint-Luc der handwerklichen Maler tat. So wurde die Ausstellung erst ab 1737 regelmäßig alle zwei Jahre von der Académie Royale durchgeführt. Die offizielle Veranstaltung erhielt die Bezeichnung von ihrem Durchführungsort ab 1737, dem

Salon carré im Louvre. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts waren in Frankreich die *salons* als Präsentation von neuen Werken institutionalisiert, und wenig später folgten die *exhibitions* der Royal Academy in London.³ In Frankreich setzte die Académie royale de peinture et de sculpture ein Monopol durch, indem der Académie de Saint-Luc die Ausstellungstätigkeit untersagt wurde.

Im *Livret*, dem Verzeichnis der ausgestellten Werke, wurde offiziell dem Publikum geschmeichelt und die sich im 18. Jahrhundert etablierende Kunstkritik war herablassend geneigt, sich als dessen Sprachrohr zu legitimieren. Die ersten Darstellungen der Ausstellungen in Paris und London wiesen das Publikum zahlreich und vielgestaltig vor, um dessen breites Interesse an der Kunst zu demonstrieren.⁴ Doch je mehr das »Publikum« über den Teil der Bevölkerung anwuchs, der als *public instruit* und im 19. Jahrhundert als »gebildete Stände« galt, umso mehr wurde der *peuple* als lästige Menge mit strengem Geruch wahrgenommen.⁵ Die Künstler verhielten sich meist ambivalent zum Publikum, obwohl es ihnen dämmerte, dass es mit der Institutionalisierung der Ausstellungen zum neuen Machtfaktor im Kunstbetrieb geworden war und sie sich als Ausstellungskünstler verhalten mussten.⁶ Je zahlreicher das Publikum auftrat, desto offensichtlicher erschien es den Kunstkennern, dass von seinem Geschmack wenig zu halten war. Die Künstler unterließen es kaum je, in Darstellungen des Publikums auch ihren Spott einzubringen. Ein englischer Künstler wie Valentine Green, der für Adlige und den Kunstmarkt arbeitete, beschuldigte die Kollegen Benjamin West und John Singleton Copley,



1 — HONORÉ DAUMIER

Berrrrrrühmte Jury der Malerei, 1839
British Museum, London



2 — PIERRE ÉMILE DESMAISONS

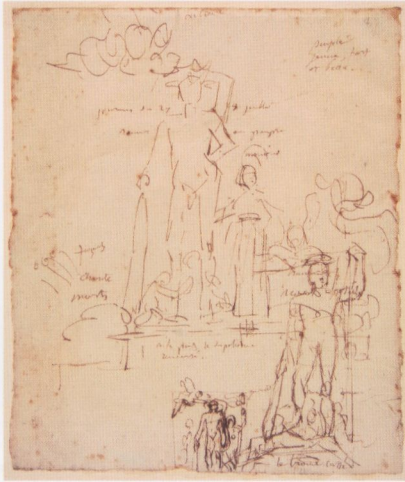
Angriff der Kürassiere beim Faubourg Saint-Antoine,
28. Juli 1830, 1830
British Museum, London

den Geschmack des Publikums zu bedienen und mit *works of speculation* die Kunst zu korrumpieren.⁷ Anscheinend respektvoll verbeugte sich dagegen Jacques-Louis David vor dem Volk, als er im Jahr 1800 seine Präsentation von *Die Sabinerinnen* (Musée du Louvre, Paris) gegen Anfeindungen zu verteidigen hatte, weil er von den Besuchern ein Eintrittsgeld verlangte. Er argumentierte mit der Tradition der Ausstellungen im Altertum, mit der erstrebenswerten Unabhängigkeit eines Künstlers von Auftraggebern durch die Einnahmen, mit dem Nutzen für das Kulturerbe und mit der Teilhabe des Publikums an den Taten der Genies gegen einen kleinen Tribut. An die Urteilskompetenz des Publikums adressierte David eine schmeichlerische Verbeugung: »Ich selber kenne keine größere Ehre als die, das Publikum zum Richter zu haben.«⁸ Die Französische Revolution hatte mit dem Ancien Régime auch die königliche Akademie beseitigt, den Respekt vor dem *peuple* gelehrt und für die kurze Zeit der Commune des Arts den Salon für Künstler und Publikum geöffnet, während im Empire die Restriktionen für Künstler wieder eingeführt wurden.⁹

Während der Restauration veranstaltete die Administration den Salon als kosmopolitischen Wettbewerb unter den Künstlern, zu dem das Publikum ohne Eintrittsgeld Zutritt hatte. 1824 und 1827 wurde der Salon zum Schauplatz der Konfrontation zwischen *classiques* und

romantiques, zwischen den Anhängern der Schule von Jacques-Louis David und Jean-Auguste-Dominique Ingres und den neuen Protagonisten Eugène Delacroix, Ary Scheffer, Paul Delaroche, unter vielen anderen der jüngeren Generation.¹⁰ Die Zahl der eingereichten Gemälde stieg zwischen 1817 und 1827 von 1293 auf 3471 und die Anzahl der Zurückweisungen nahm von 229 auf 1637 zu.¹¹ Die Ausstellungen dehnten sich über den Salon carré hinaus auf die benachbarten Galerien aus.

Mit der Julirevolution von 1830 beendete das Volk von Paris die letzte Periode der Restauration, indem es Charles X, den letzten König von Frankreich und Navarra, stürzte. Die Fakten der politischen Umwälzung sind so weit bekannt: Im Juli 1830 wurde Charles innerhalb von drei Tagen – *les trois grandes journées de Paris* (Abb. 2) – trotz heftiger Gegenwehr der Gardien seines Thrones enthoben. Das Parlament wählte bereits am 15. August 1830 seinen entfernten Verwandten, Louis-Philippe, Herzog von Orléans, zum »Bürgerkönig« – *roi des Français* – der Julimonarchie. Für den Umsturz hatten sich Bürger, Gardisten, Arbeiter und Straßenbengel zum revoltierenden Volk verbündet.¹² Als der Salon 1831 eröffnet wurde, waren die revolutionären Unruhen noch längst nicht abgeklungen und der Lärm des Volks auf der Straße machte sich in den Sälen des Louvre störend bemerkbar.



3 — JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Volk, jung, stark und schön, um 1830
Musée Ingres, Montauban



4 — EUGÈNE DELACROIX

Die Freiheit führt das Volk (28. Juli 1830), 1830
Musée du Louvre, Paris (Salon von 1831)

Der Salon von 1831

Der erste Salon nach der Julirevolution war eine der bemerkenswertesten Veranstaltungen in der Geschichte der offiziellen Ausstellungen. Eröffnet im Mai 1831, zog diese Ausstellung das Publikum von Paris, Schriftsteller und Kritiker vor allem durch die politischen Darstellungen und die »Rührungsstücke« an. Heinrich Heine, eben nach Paris übersiedelt und ganz in Anspruch genommen von den neuesten politischen und religiösen Umwälzungen, nannte den Salon von 1831, über den er eine bedeutende Kritik verfasste, zwei Jahre später die große Revolution im Reich der Kunst und »deren bedeutsamste Erscheinung«.¹³

Ein außerordentliches Dokument für die Vorstellung von der erneuten machtvollen Präsenz des Volkes nach der großen Revolution 1789 liefert eine Zeichnung von Jean-Auguste-Dominique Ingres. Dieser, als vielfach Begünstigter und Geehrter gewiss kein Gegner der Monarchie von Charles X, skizzierte auf einem Blatt dreimal das Denkmal eines keulenbewehrten Herkules, der von der schwebenden Viktoria gekrönt wird (Abb. 3). Oben rechts steht die Beschriftung »peuple, jeune, fort et beau« – »Volk, jung, stark und schön« – und im Kopfbereich der größten Figur sind die Daten von Ende Juli eingetragen sowie »honneur au peuple« – »Ehre dem

Volk«. Unterhalb der Statue rechts steht »le trône cassé« – »der zerbrochene Thron«. Man kann sich fragen, ob Ingres einen horriblen Popanz darstellen oder sich ins Unvermeidliche schicken und die siegreiche Volksgewalt feiern wollte. Unter Charles X hatte Ingres 1825 das Kreuz der Légion d'Honneur erhalten, wurde Mitglied der Académie des Beaux-Arts, danach war 1829 die Ernennung zum Professor an der École des beaux-arts erfolgt mit Amtsantritt kurz vor der Revolution. Zusammen mit Delacroix, Delaroche und anderen soll Ingres während der Julirevolution die Kunstwerke im Louvre vor der Zerstörung durch den *populace* geschützt haben. Die noch immer präesente Macht der Straße, pejorativ des Pöbels, wurde im Salon 1831 in den kritischen Besprechungen zwar respektiert, doch die alten Vorurteile gegenüber dem Publikum und seinem Geschmack blieben bestehen.

Im Unterschied zu Ingres' mythologischer Überhöhung des Volkes zeigte Delacroix in seinem großen Revolutionsbild *Die Freiheit führt das Volk* (28. Juli 1830) (Abb. 4) eine reale Allegorie von Kampf und Befreiung.¹⁴ In diesem Hauptwerk des Salon von 1831 stellte Delacroix eine gemeinsame Aktion aller Volksschichten – vom Gassenjungen bis zum Bürger – unter der Führung der Freiheit vor, aber mit einer unverkennbaren Mischung von Bewunderung und Indignation vor dem *populace*, dem »Pöbel«.

Heine zählte das große Revolutionsbild von Delacroix zu den Werken, »denen die meiste Aufmerksamkeit zu Theil« wurde, da er im Salon »immer einen großen Volkshaufen« habe davor stehen sehen. Er feierte das Werk mit dem Ausruf »Heilige Julitage! Wie schön war die Sonne und wie groß war das Volk!« Heine beschrieb das Gemälde nur kurz, für das ungestüme Flintenweib fand er einen passenderen Namen als »Allegorie der Freiheit«, nämlich »Die wilde Volkskraft«, und er bemerkte, »ein großer Gedanke« habe »diese gemeinen Leute, die Crapule, geadelt und geheiligt.«¹⁵ Heine verwendete ein noch verächtlicheres Wort als *populace*, nämlich *crapule*, was Schuft oder Halunke bedeutet, um die Selbstheiligung der gemeinen Leute noch deutlicher zu machen. Keiner anderen der zahlreichen Darstellungen der Julirevolution im Salon von 1831 eignete eine ähnlich überwältigende Macht und schockierende Grausamkeit. Es war der revolutionäre *peuple*, der hier auf das Publikum losstürmte, den Adressaten von Delacroix' Gemälde, der sicher mehrheitlich als *public instruit* zu identifizieren ist. Die Gefährlichkeit der aufrührerischen Darstellung der Freiheit auf den Barrikaden wurde von der Administration mit einem Ankauf aufgefangen, der es ermöglichte, das Gemälde zwei Jahre später bis 1855 in der Versenkung verschwinden zu lassen.¹⁶ In der Versenkung behielt es seine überwältigende Kraft, wie Théophile Gautier 1855 von der Figur der Freiheit schrieb, sie »erstaunt und überrascht durch ihren fantastischen Aspekt inmitten von Personen einer rohen und brutalen Realität.«¹⁷

Zu Delacroix' Revolutionsgemälde schrieb Heine: »Unter den Beschauern waren so manche, die damals entweder mitgestritten oder doch wenigstens zugesehen hatten, und diese konnten das Bild nicht genug rühmen. ›Matin!‹ rief ein Épicier, ›diese Gamins haben sich wie Riesen geschlagen!‹« Heine führte eine familiäre Unterredung wörtlich an: »Papa!‹ rief eine kleine Karlistinn [sic], ›wer ist die schmutzige Frau mit der rothen Mütze?‹ – ›Nun freylich‹, spöttelte der noble Papa mit einem süßlich zerquetschten Lächeln, ›nun freylich, liebes Kind, mit der Reinheit der Lilien hat sie nichts zu schaffen. Es ist die Freyheitsgöttin.‹ – ›Papa, sie hat auch nicht einmal ein Hemd an.‹ – ›Eine wahre Freyheitsgöttin, liebes Kind, hat gewöhnlich kein Hemd, und ist daher sehr erbittert auf alle Leute, die weiße Wäsche tragen.‹«¹⁸ Neben dieser großbürgerlich-verächtlichen Unterredung gab Heine auch die zynischen Worte wieder, die der Adlige mit einem Prä-

laten wechselte, der sich mit einer weltlichen Tracht verummummt hatte. Der Marquis fürchtete, dass eine neue Empörung des Volkes durch Gräueltaten provoziert werden könnte, der Geistliche wünschte sich solche herbei, damit die Revolution sich möglichst rasch selbst zugrunde richte.

1831 musste sich Heine eingestehen, angesichts der politischen Umstände und der Masse an Werken sei er nicht in der Lage, die »erforderliche Geistesruhe« für eine Beschäftigung mit Kunst aufzubringen.¹⁹ Er billigte aber den Franzosen die Befähigung zu, aus »einem bunten Meer von Gemälden« das wirklich Bedeutende mit Leichtigkeit herauszufinden. Auf dieses Urteilsvermögen des französischen Publikums stützte sich Heine und wählte für seine Besprechung genau jene acht Künstler aus, von denen er am meisten sprechen hörte.²⁰ Die Berufung auf die »öffentliche Meinung« und die Anhörung des Publikums, die nicht vorgespielt zu sein scheinen, machen Heines Bericht über den Salon von 1831 einzigartig: »Ich darf mich also darauf beschränken, die öffentliche Meinung zu referiren. Sie ist von der meinigen nicht sehr abweichend.«²¹

Wenige Jahre zuvor hatte Stendhal (Marie-Henry Beyle) in seiner Besprechung des Salon von 1824 zwar die Aufmerksamkeit des Publikums beachtet, doch kam er nahe an die Absicht, es durch die Unterdrückung einer gegenteiligen Auffassung zu instruieren. Stendhal stellte fest, man sei am Vorabend einer Revolution in den Künsten, nämlich der Beseitigung des klassizistischen Geschmacks à la Jacques-Louis David durch die »bonne peinture moderne«. Seine Einstellung als Kritiker zum Publikum umschrieb er so: »Ohne das Geschrei der Gegenpartei zu beachten, werde ich dem Publikum mit Offenheit und Einfachheit das mitteilen, was ich bei jedem der Werke empfinde, die von ihm mit Aufmerksamkeit geehrt werden.«²² Das Publikum widmet einigen Gemälden seine Aufmerksamkeit, und der Kritiker teilt ihm mit, was von den Werken gehalten werden soll.

Die zwischen Geringschätzung, Anerkennung und Furcht schwankende Einstellung zum Publikum hob Hilaire Sazerac in seiner Besprechung des Salon von 1834 mit einem ungewöhnlichen Lob auf. Wegen einer falschen Information der Presse über die Eröffnung hatte er sich zuerst fast allein in der Ausstellung vorgefunden und fühlte sich ohne Gesellschaft ziemlich unwohl. Ganz behaglich war es ihm dagegen in der Menge, die von *gens du monde*, Malern, Journalisten und Amateuren gebildet wurde, also nicht vom *peuple*, der aus allen Schichten

zusammengesetzt ist, sondern von Kennern. So schrieb Sazerac über sein völlig verändertes Empfinden im Ausstellungssaal inmitten von zahlreichen Betrachtern, den er mit einer gut besuchten Operaufführung verglich: »Gestern war der Saal voll, es war wie im *Don Juan*. Das Museum sah ganz anders aus, man fühlte sich wohler umgeben von Männern und Frauen, die mit so unterschiedlichem Geist und Geschmack die Beurteilung aussprachen.«²³ Für Sazerac war es das Publikum, das eine Ausstellung lebendig macht, gleich wie es eine Theater- oder Operaufführung beseelt: »In Bezug auf die Festlichkeit einer Gemäldeausstellung verhält es sich gleich wie bei einer Theatervorstellung: es ist das Publikum, das der einen wie der andern die Seele, das Leben einhaucht. Ohne das Publikum ist alles tot! Wenn das Drama vor leerem Haus gespielt wird, erhalten auch die schönsten Stücke keinen Applaus!«²⁴ Nicht nur das, Sazerac schrieb zudem der Menge eine Schwarmintelligenz hinsichtlich des verständigen Kunsturteils zu: »Von der versammelten Menge gehen fast immer die am meisten unparteiischen Urteile aus.«²⁵

»Rührungswerke« für das Publikum

Den Ausdruck »Rührungswerke« verwendete Heine in der Schrift *Lutezia* von 1840 für Gemälde von Delaroche: »Eins der Haupt-Rührungswerke von Delaroche, welches die Königin [sic] Jeanne Grey vorstellt, wie sie im Begriff ist, ihr blondes Köpfchen auf den Block zu legen.«²⁶ Es folgt eine Darlegung der Vorliebe des Malers für Rührungswerke mit gekrönten Häuptern: »Immer sind es hohe Personen, die entweder hingerichtet werden, oder wenigstens dem Henker verfallen. Herr Delaroche ist der Hofmaler aller geköpften Majestäten.« Ein kritisches Problem war, dass die »Rührungswerke« ähnliche Methoden zur Erreichung des Publikums benutzten wie das Schauspiel.

Die Beziehungen von Künstlern und ihren Werken zum Publikum waren nicht sehr oft ein Thema der Kritik oder der Geschichte der Kunstkritik.²⁷ So eruierte Gustave Planche 1831 die unterschiedliche Beziehung von Delacroix und Delaroche zum Publikum und brachte auch die Frage nach dessen Geschmack ins Spiel. Delacroix, so schrieb Planche, habe eine neue Darstellungsart erfunden und sei erst langsam verstanden worden, während Delaroche die seine popularisiert und von aller Anstößigkeit purifiziert habe. Delacroix, als originelles Talent, habe

den schwierigeren Weg zum Publikum gewählt, Delaroche dagegen sei zum Publikum hinabgestiegen, statt es heraufzuheben, und sei mit sofortiger Bewunderung belohnt worden.²⁸ »Faire son public« heißt bei Planche die legitime Zielsetzung der Künstler, die allerdings auf verschiedenen Wegen verfolgt werden konnte. Mit schärferer Analytik schrieb Honoré de Balzac 1830, der Künstler brauche eine Gemeinde, die seinen Glauben an ihn als Opfer unterstütze, damit die Selbstmystifikation funktioniere.²⁹

Die Ausrichtung der Gemälde auf die Empathie des Publikums durch die Komposition, das Kolorit und den Ausdruck von Gestik und Mimik erfolgte in den 1820er-Jahren erneut nach dem Vorbild des Schauspiels, nachdem Malerei und Theater sich schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vielfach aneinander orientiert hatten.³⁰ So bezog sich die Inszenierung von Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell* von 1829 auf das Gemälde *Der Schwur der drei Schweizer* von Charles de Steuben, das fünf Jahre zuvor im Salon Erfolg gehabt hatte.³¹ Die unterschiedliche Ausrichtung zum Betrachter oder zum Publikum wird durch eine Gegenüberstellung zweier Werke klar, die im Salon von 1824 nebeneinander gezeigt wurden: *Das Gelübde von Louis XIII* (Abb. 5) von Ingres und *Das Verhör der Jeanne d'Arc* von Delaroche (Abb. 6). Im Werk von Ingres, einem Auftrag des Innenministeriums von 1820, wird die Erscheinung der Madonna zwischen den von Engeln gerafften Vorhängen nach Raffaels *Sixtinische Madonna* zitiert, darunter kniet der König als Rückenfigur und rechts stehen zwei Putti mit der Schrifttafel. Ingres benutzte zwar die Rückenfigur, die dem Betrachter gleich gerichtet ist, als Hinweis auf dessen Identifikation mit ihr, doch diese wird durch das königliche Gewand auch wieder ausgeschlossen. Ganz anders ist die Strategie, die Delaroche mit der *Jeanne d'Arc* einschlug. Das Muster gab das Gemälde *David Garrick als Richard III* (um 1745, Walker Art Gallery, Liverpool) von William Hogarth, mit dem Schauspieler, der dafür berühmt wurde, dass er handelte, statt zu deklamieren.³² Wie Hogarth platzierte Delaroche die beiden Hauptpersonen in der vordersten Zone der flachen Bildbühne. Gestik und Mimik des Kardinals sind überzeichnet dargestellt, eben theatralisch, und die auf dem Stroh gefesselte kranke Jeanne hat ihre Augen zum Himmel erhoben, von dem sie vergeblich Erbarmen und Hilfe erhofft. Der Kontrast zwischen Macht und Elend wird verdeutlicht durch das über Grün gesetzte großflächige Rot, das Aggressionen weckt, und das sanfte Blau-Weiß, das



5 — JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

Das Gelübde von Louis XIII, 1824

Musée Ingres, Montauban (Salon von 1824)



6 — PAUL DELAROCHE

Das Verhör der Jeanne d'Arc, 1824

Musée des Beaux-Arts, Rouen (Salon von 1824)

die Empathie verstärkt. Es lässt sich hinzufügen, dass Ingres' Gemälde, bestimmt für einen Kirchenraum, dem einzelnen Betrachter oder den Gläubigen zugeordnet ist, während Delaroches Ausstellungsbild mit der leichten Lesbarkeit auf ein allgemeines Publikum zielt.

Im gleichen Salon von 1824 zeigte Eugène Delacroix das großformatige Gemälde *Massaker auf Chios* (Musée du Louvre, Paris) mit elenden oder toten griechischen Opfern und einem türkischen Reiter auf der flachen Bühne vorne und einem Kampfgeschehen in mittlerer Entfernung zum Horizont.³³ Stendhal, dem das Gemälde missfiel, stellte »l'exagération du triste et du sombre« (»die Übertreibung des Traurigen und Düsternen«) fest, doch das Publikum, übermäßig gelangweilt vom akademischen Genre, halte inne vor »les cadavres livides et à demi terminés« (»den bleichen, halb fertig gemalten Kadavern«) von Delacroix' Gemälde.³⁴ Es ist nicht allein die Darstellungsart, mit der das Interesse des Publikums zu erreichen versucht wurde. Vielmehr kam es auch auf die Interessenbreite des Themas an. Delaroche brachte mit der *Jeanne d'Arc* dem französischen Publikum ein patriotisches Thema dar, vermischt mit etwas antienglischem Ressentiment, und Delacroix bot mit dem *Massaker von Chios* den zahlreichen Philhellenen in Frankreich ein »Rührungswerk« an.³⁵

Im Salon von 1834 präsentierte Delaroche mit dem Gemälde *Die Hinrichtung der Lady Jane Grey* (Abb. 7) das

Meisterstück der Ausrichtung auf das Gefühl des Publikums unter Anwendung aller Charakteristika eines Theaterspektakels.³⁶ Die naive Jane Grey hatte sich verleiten lassen, nach dem Tod von Edward VI die Proklamation zur Königin anzunehmen, was ihr nach neun Tagen die Anklage wegen Hochverrats einbrachte und einige Monate später die Exekution. Die Erwähnung im protestantischen Martyrologium wurde im *Livret* von 1834 zur Information über Delaroches Gemälde zitiert.³⁷ Links der Bildmitte platzierte der Maler das kniende Opfer in unschuldigem Weiß, im düsteren Kerker wie von einer Bühnenbeleuchtung angestrahlt. Gezeigt wird der rührende Umstand, dass Jane mit verbundenen Augen nicht ohne Hilfe durch den Tower-Direktor Sir John Brydges den Block finden kann, auf den sie ihr Haupt legen soll. Rechts wartet der Henker mit dem Beil, links an der Kerkermauer überlassen sich zwei Hofdamen ihrer Verzweiflung.³⁸ Das tragische Ende der Jane Grey war in Frankreich zwar bekannt, doch wurde es erst populär durch Delaroches Gemälde und die zahlreichen Reproduktionen, die Parallelen zwischen den Hinrichtungen von Angehörigen des Königshauses in England und Frankreich suggerierten.³⁹

Dieses Gemälde von hohem sentimentalem Anspruch wurde noch vor seiner Präsentation im Salon personell umbesetzt und von Auguste Bouquet für eine Satire in *La Caricature* (Abb. 8) verwendet. Der hilfreiche Gefängnis-



7 — PAUL DELAROCHE

Die Hinrichtung der Lady Jane Grey, 1833

The National Gallery, London, bequeathed by the second Lord Cheylesmore, 1902 (Salon von 1834)

direktor ist Louis-Philippe I selbst, und hingerichtet wird die Désirée Françoise Liberté, die von den Franzosen im Juli 1830 erkämpfte Freiheit. Gegen Louis-Philippe, der sich in kurzer Zeit vom Bürgerkönig zum Despoten gewandelt hatte, wurden mehrere Attentate verübt und unzählige gezeichnete Angriffe vor allem in *La Caricature* und *Le Charivari* veröffentlicht, die ihn als Mörder der Freiheit und Komplizen des Großkapitals denunzierten. Schon am 30. Juni 1831 hatte *La Caricature* die Lithografie *Dupinade* verbreitet, auf der zu erkennen ist, wie der als Maurer verkleidete Louis-Philippe sämtliche seiner Versprechungen überpflastert.⁴⁰ Wegen dieser Karikatur wurde Charles Philipon am 14. November 1831 der Prozess gemacht; er veräppelte das Gericht mit der berühmten Verwandlung von Louis-Philippe in eine Birne, bevor er wegen Majestätsbeleidigung verurteilt wurde.⁴¹

Das direkte Avisieren des Kollektivs »Publikum« durch die Thematik und die theatralische Darstellung war eine kritisch wahrgenommene Strategie. Um 1830 wurden die künstlerischen Mittel, das Publikum zu erreichen, in Richtung Theaterinszenierung gesteigert. Der Vorwurf des Theatralischen wurde in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts inflatorisch, ungeachtet dessen, dass Malerei und Theater seit je gegenseitigen Austausch pflegten.⁴² Doch diese Auffassung teilten weder alle Kritiker noch das Publikum. Eduard Collow, der Korrespondent des *Kunstblattes* aus Berlin, hob aus dem unübersichtlichen Chaos im Salon von 1834 nur die *Jane Grey* von Delaroche und *Der Tod des Poussin* von François-Marius Granet hervor.⁴³ Bei Delaroches Gemälde gab er die Leerformeln der enthusiastischen Pariser wieder: »charmant, superbe, admirable, étonnant, capital« (»reizend, wundervoll, großartig, erstaunlich, wesentlich«) und die ebenso leeren Kriterien »finesse, délicatesse, élégance, clarté, harmonie, vérité« (»Feinheit, Zartgefühl, Eleganz, Klarheit, Harmonie, Wahrheit«) der Kritiker.⁴⁴ Dazu lieferte Collow ein scharfes Urteil über die Kunst und sein Zeitalter. In dessen »Leere und Oede« sei die Kunst verdorrt und die Künstler seien entweder in »die Oberflächlichkeit gemeiner Wirklichkeit« verfallen oder in den luftleeren Raum entschwebt. Von »wahrhafter Kunst« fänden sich heute kaum mehr Spuren, dafür umso mehr »Gekünstel und Kunsttändeleien«, und die »sogenannten Künstler« würden den Meinungen der Menge folgen oder die Bedürfnisse des »Crösus« bedienen. Collow befand, die »ganze moderne Malerei und Sculptur« sei



8 — AUGUSTE BOUQUET

Die Hinrichtung der Désirée Françoise Liberté,
in: *La Caricature*, Nr. 188, 1833
British Museum, London

eine klägliche Nachahmung vergangener Zeiten und für die »Masse des Volks« seien die Künste und Wissenschaften unzugänglich, da sie mit der »gebildeten Hälfte« in keiner »lebens- und bedeutungsvollen Beziehung« stünden und für die »rohe ungebildete Hälfte« gar nicht existieren würden.⁴⁵

Doch die Begeisterung für Delaroches theatralische Aufbereitung seiner Themen hielt kein Jahrzehnt vor. Théophile Gautier belegte die mangelnde Größe seines Zeitalters damit, dass es statt Raffael und Michelangelo nur Delaroche habe. Dessen Fall im Salon von 1837 war für ihn der Sturz eines Idols des Bürgertums: »M[onsieur]. Delaroche hat dieses Jahr im Salon ein Fiasko erlitten: man versammelt sich nicht mehr vor seinen Leinwänden, und es ist möglich, dahin zu gelangen, ohne sein Leben zu riskieren.«⁴⁶

Künstleropfer

Ary Scheffer führte mit *Der Tod von Géricault* (S. 75) im Salon von 1824 das tragische Ende eines großen Malers vor, das beim Publikum Mitgefühl und Trauer hervorrufen soll. Étienne-Jean Delécluze erinnerte sich, das noch nicht fertiggestellte Bild im Atelier gesehen zu haben, und sprach von einem »effet épouvantable«, einer »schrecklichen Wirkung«, und weiter davon, dass ihm nie in seinem Leben wieder ein »sentiment aussi pénible, aussi douloureux«, eine

»derart unangenehme, derart schmerzvolle Empfindung« wie vor diesem Bild widerfahren sei.⁴⁷ Unter den vielen unterschiedlichen Vorstellungen vom Künstler, die im 19. Jahrhundert der Öffentlichkeit präsentiert wurden, war das Ende Géricaults nach einem Reitunfall eines der tragischsten.

So unbeständig wie die Zusammensetzung und Stellung des Publikums im Kunstsystem, so ungefestigt wie die Kriterien der Kritik, so wechselnd waren die Rollen, die von den Künstlern eingenommen oder ihnen auferlegt wurden. Die Bandbreite reichte von Dandy, Outlaw, Bohmien, Gesellschaftslöwe zu Genie und Opfer. Alle zum Bürgertum irgendwie exzentrischen Rollen konnten besetzt werden, wie auch die bürgerliche Stellung, obwohl Honoré de Balzac 1830 verkündete, beim Künstler verhalte sich alles umgekehrt wie in der bürgerlichen Gesellschaft: »Der Künstler ist eine Ausnahme: sein Müßiggang ist Arbeit, und seine Arbeit ist Erholung; er ist abwechselnd elegant und vernachlässigt; er kleidet sich nach seinem Belieben mit der Bluse des Arbeiters und wählt den Frack des Mannes von Mode; er untersteht keinen Gesetzen, er gebietet ihnen. Ob er mit Müßiggang beschäftigt ist oder über ein Meisterwerk meditiert, ohne beschäftigt zu scheinen; ob er ein Pferd am hölzernen Zaum führt oder ob er eine vierspännige Britschka auf vollen Touren fährt, ob er keine 25 centimes besitzt oder das Gold mit vollen Händen hinauswirft, er ist immer der Ausdruck eines erhabenen Gedankens und beherrscht die Gesellschaft.«⁴⁸

Wie weit die Auffassungen über Künstler auseinander gingen, zeigt die Divergenz der Darstellungen, die von Fürst bis Bettler reichen.⁴⁹ Mit der Vergegenwärtigung von Legenden wurde dem Publikum die nostalgische Verehrung der großen Künstler empfohlen. Beliebt waren der Künstler als Kind – vor allem Giotto und Raffael –, als Liebhaber – Filippo Lippi und wieder Raffael –, der Künstler in Gesellschaft von Fürsten und Päpsten – von Leonardo, Raffael und Tizian bis Poussin. Ebenso erfreulich war der erhabene Künstlertod wie etwa im Fall von Leonardo da Vinci, der in den Armen von François I gestorben sein soll. Ein hehres Beispiel lieferte François-Marius Granet im Salon von 1834 mit dem feierlichen Gemälde *Der Tod des Poussin* (Abb. 9).⁵⁰ Während Kardinal Camillo Massimi, der Empfänger des letzten Werkes des Malers, an dessen Lager tritt, das von zahlreichen Trauernden umstanden ist, haucht der Künstler unter seinem berühmten Werk *Et in Arcadia Ego* seine Seele aus. Eine Reproduktion von Granets Gemälde erschien in *Le Magasin pitto-*



9 — FRANÇOIS-MARIUS GRANET

Der Tod des Poussin, 1834

Musée Granet, Aix-en-Provence (Salon von 1834)

resque.⁵¹ Die andauernde Darstellung nostalgischer Künstlerlegenden verfolgte das Ziel, die Gegenwart an den einstmaligen hohen Status der Künstler zu mahnen.

Auch mit dem Bild des unglücklichen Künstlers wurde die Gegenwart der Geringschätzung und Vernachlässigung für schuldig befunden. Für die Künstlertragik konnten auch Dichter wie Torquato Tasso, der Hofdichter der d'Este in Ferrara im 16. Jahrhundert, heran gezogen werden. Tasso wurde exemplarisch für das Schicksal eines unglücklichen Genies sowohl für das Schauspiel von Johann Wolfgang von Goethe von 1790 wie auch für Delacroix' Gemälde von 1824 und 1839. Delacroix zeigte, wie der kranke, melancholische Dichter im Asyl dem Spott seiner Mitgefangenen oder der Besucher ausgeliefert war.⁵² 1827/1828 malte Delacroix ein idyllisches Familienbild des blinden Dichters John Milton, der seinen Töchtern sein großes Epos *Paradise Lost* diktiert (S. 77). Delacroix gab dem sitzenden Dichter einen Gestus des Greifens mit der linken Hand, um die Mühen der Versfindung deutlich zu machen, während die eine Tochter den Kopf streckt, um die Worte des Vaters deutlich zu vernehmen. Das Bild an der Wand über den beiden Töchtern zeigt das Thema von Miltons Epos an.⁵³

1833 präsentierte Horace Vernet im Salon sein großes Gemälde *Raffael im Vatikan* (Abb. 10), mit dem er die legendäre Rivalität zwischen dem glücklichen Künstler



10 — HORACE VERNET

Raffael im Vatikan, 1832

Musée du Louvre, Paris (Salon von 1833)



11 — HONORÉ DAUMIER

Der Künstler Robert Macaire, 1838

British Museum, London

Raffael, dem Günstling des Himmels, und dem verbissenen Michelangelo aufgriff. Der elegante Höfling Raffael ist umgeben von Bewunderern oder Gehilfen, von denen einer ein Zeichenbrett hält und ein Knabe die Schachtel mit den Kreiden reicht. Der düster wirkende Michelangelo, der seine Gerätschaften – Buch, Pinsel, Écorché – und ein Schwert vor sich trägt, wendet sich im Weggehen zum Rivalen zurück. Zwischen den beiden Künstlern hat Raffaels Modell für die *Madonna della Sedia* Platz genommen und von oben schaut der Papst zu, mit dem Finger Schweigen gebietend.⁵⁴

Erhöhung und Erniedrigung wie bei Vernet ist symptomatisch für die Diversität der Künstlerdarstellungen. Daumier, der schärfste Demaskierer der Künstler, des Publikums, der Politiker und der Profiteure, gab 1838 dem Betrüger, Rattenfänger und Schnorrer Robert Macaire auch die Rolle des Malers. Macaire, die literarische Figur, stammte zwar aus der Restauration, doch mit Daumier wurde der Erzgauner und Populist zur Verkörperung alles Schlechten und Kriminellen der Julimonarchie. Als Maler steht er an der Staffelei in einem Pferdestall, während Bertrand, sein Komplize, dem geschmeichelten Besitzer erklärt, der berühmte Künstler sei von der Schönheit seines Pferdes fasziniert (Abb. 11). Einen Monat später erhält der Pferdebesitzer zu seinem Schrecken ein gerahmtes Bild, dessen künstlerischen Wert Daumier mit dem schönen

unübersetzbaren Ausdruck »une croûte véritable« anzeigt, mitsamt einer Rechnung über 1000 Taler. Der Besitzer meint, diese zurückweisen zu können, da er keinen Auftrag erteilt habe, doch mit der Drohung eines öffentlichen Skandals wird er zu Bezahlung genötigt. Das ist einer der über 50 betrügerischen Auftritte Macaires, die Daumier gezeichnet und publiziert hat. Selbstverständlich erfand Daumier auch einen Besuch von Macaire in seinem Atelier, um dessen überbordende Freude an der Publizität auszudrücken, die ihm der Künstler verschafft hatte.⁵⁵

Den feierlichen Gegensatz zu allen kritischen oder mitleidigen Blicken auf die Künstler malte Delaroche mit dem Panorama der berühmten Künstler von der Antike bis zum 17. Jahrhundert im Hémicycle der École des beaux-arts in Paris.⁵⁶ Versammelt um den Thron von Apelles, Ictinus und Phidias sind Bildhauer, Architekten und Maler. Das weite Halbrund schließen links die Vertreter der Farbe – von Bellini bis Rubens – und rechts die der Zeichnung – von Leonardo bis Dürer und Raffael ab. Der düster blickende Michelangelo sitzt am Ende der Runde auf der rechten Seite. Delaroche hat damit im Saal der École des beaux-arts, der für die Verleihung der Preise an die Schüler diente, eine Immortalisierung der Künstler geleistet, wie sie Antonio Canova im römischen Pantheon geplant hatte, ohne sie ausführen zu können.⁵⁷

SALON, PUBLIKUM UND KÜNSTLER

— OSKAR BÄTSCHMANN

- 1 Patricia Mainardi, *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*, Cambridge u. a. 1993, S. 129–150; Richard Wrigley, *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993, S. 11–96; Pierre Vaisse, *La troisième république et les peintres*, Paris 1995, S. 94–116
- 2 Daumiers Karikatur erschien am 14.3.1839 in *Le Figaro* und am 15.3.1840 in *Le Charivari*.
- 3 Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985
- 4 Vgl. z. B. Crow 1985 (wie Anm. 3), Abb. 1–9
- 5 Vgl. Wrigley 1993 (wie Anm. 1), S. 104–119
- 6 Oskar Bättschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997, S. 12–57
- 7 Valentine Green, *A Review of the Polite Arts in France at the Time of their Establishment under Louis the XIVth. Compared with their State in England [...]*, London 1782, S. 50–51
- 8 Jacques-Louis David, *Le tableau des Sabines, exposé publiquement au Palais National des Sciences et des Arts*, Paris [1799], S. 7: »Pour moi, je ne connois point d'honneur au-dessus de celui d'avoir le public pour juge.« [Übers. des Autors]
- 9 Vgl. Jean-François Heim, Claire Béraud, Philippe Heim, *Les Salons de Peinture de la Révolution Française 1789–1799*, Paris 1989; Claude Allemand-Cosneau, »Le Salon à Paris de 1815 à 1850«, in: *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850* (Ausst.-Kat. Nantes/Paris/Piacenza), Paris 1995, S. 106–129; Dominique Lobstein, *Les salons au XIX^e siècle: Paris, capitale des arts*, Paris 2006
- 10 Eva Bouillo, *Le Salon de 1827. Classique ou romantique?*, Rennes 2009, S. 9–18
- 11 Vgl. die Statistik von Allemand-Cosneau 1995 (wie Anm. 9), S. 128–129
- 12 Vgl. Michael Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in orléanist France 1830–1848*, New Haven/London 1988, S. 27–77
- 13 Heinrich Heine, »Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831«, in: Heinrich Heine, *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Manfred Windfuhr (Düsseldorfer Heine-Ausgabe, online, Bd. 12/1), S. 9–62, Zitat S. 51 (Nachtrag 1833)
- 14 Lee Johnson, *The Paintings of Delacroix. A Critical Catalogue*, 6 Bde., Oxford 1981–2002, Bd. 1, Nr. 144, S. 144–151; die Literatur dazu ist überaus zahlreich, vgl. Jörg Traeger, »L'épiphanie de la Liberté. La Révolution vue par Eugène Delacroix«, in: *Revue de l'Art*, Nr. 98, 1992, S. 1–28
- 15 Heinrich Heine, »Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831«, in: Heine (wie Anm. 13), S. 20; Heines Besprechung des Salon erschien mehrfach, zuerst in Fortsetzungen im *Morgenblatt für gebildete Stände*, 1831; vgl. *Heinrich Heine und die Kunstkritik seiner Zeit* (Akten des internationalen und interdisziplinären Kolloquiums in Paris 2006), hg. von Ralph Häfner, Heidelberg 2010, besonders die Beiträge von Wolfgang Drost (S. 3–30) und France Nerlich (S. 101–132)
- 16 Johnson 1981–2002 (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 144, S. 144–151
- 17 Théophile Gautier, »Les Beaux-Arts en Europe – 1855«, hg. von Marie-Hélène Girard, in: Théophile Gautier, *Œuvres complètes*, hg. von Alain Montandon, Bd. 7/4, Paris 2011: »Cette Liberté [...] étonne et surprend par son aspect fantastique au milieu de personnages d'une réalité crue et brutales.« (Übers. des Autors)
- 18 Heine (wie Anm. 13), S. 21
- 19 Heine (wie Anm. 13), S. 20.
- 20 Neben Delacroix waren es Ary Scheffer, Horace Vernet, Alexandre-Gabriel Decamps, Émile Aubert Lessore, Jean-Victor Schnetz, Léopold Robert und Paul Delaroche.
- 21 Heine (wie Anm. 13), S. 12
- 22 Stendhal, *Salons*, hg. von S. Guégan und M. Reid, Paris 2002, S. 66: »Négligeant les clameurs du parti contraire, je vais dire au public, avec franchise et simplesse, ce que je sens sur chacun des tableaux qu'il honorera de son attention.« (Übers. des Autors)
- 23 Hilaire Sazerac, *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris 1834, S. 38–39: »Hier la chambre était complète, c'était comme à *Don Juan*. L'aspect du Musée en était tout autre; on s'y sentait plus à l'aise au milieu de ce tribunal d'hommes et femmes de goût et d'esprit si divers.« (Übers. des Autors)
- 24 Sazerac 1834 (wie Anm. 23), S. 39–40: »Il en est de la solennité d'une exposition de tableaux comme d'une représentation théâtrale: c'est le public qui anime, qui fait vivre l'une et l'autre. Sans le public toute est morte! Que le drame est représenté

- devant les banquettes, les plus beaux morceaux ne sont pas même applaudis!« (Übers. des Autors)
- 25 Sazerac 1834 (wie Anm. 23), S. 39–40: »C'est de la foule assemblée que sortent presque toujours les jugements les plus impartiaux.«
- 26 Heinrich Heine, *Lutezia*, in: Heinrich Heine, *Historisch-Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Manfred Windfuhr (Düsseldorfer Heine-Ausgabe, online, Bd. 13), S. 148
- 27 Albert Dresdner widmete 1915 in seiner Geschichte der Kunstkritik genau eine Seite von nahezu dreihundert dem »neuen Kunstpublikum« (Aufl. 1968, S. 106–107); bei Lionello Venturis *Geschichte der Kunstkritik* (München 1972) kommt das Publikum nicht vor (erstmalig 1945 auf Italienisch unter dem Titel *Storia della critica d'arte* erschienen); vgl. aber Wrigley 1993 (wie Anm. 1), S. 97–119: »In Search of an Art Public«. In *L'invention de la critique d'art*, hg. von Pierre-Henry Frangne und Jean-Marc Poinot, Rennes 2002, ist keiner der Essays dem Publikum gewidmet.
- 28 Gustave Planche, *Salon de 1831*, Paris 1831, S. 38–40; vgl. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture [...] des artistes vivans, exposés au Musée Royal*, Paris 1831 (Reprint 1978), Nr. 511–516 (Delacroix), Nr. 522–527 (Delaroche)
- 29 Honoré de Balzac, »Des artistes« [1830], in: Ders., *Traité de la vie élégante, suivi de la théorie de la démarche*, hg. von Claude Varèze, Paris 1922, S. 42–43
- 30 Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980
- 31 Vgl. Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart/Weimar 1992, S. 80. Steubens Gemälde scheint verschollen zu sein.
- 32 Vgl. für die Geste Hogarths *David Garrick with his Wife Eva-Maria Veigel*, ca. 1757–1764, Royal Collection Trust
- 33 Johnson 1981–2002 (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 105, S. 83–91
- 34 Stendhal 2002 (wie Anm. 22), S. 64–65 (Übers. des Autors)
- 35 Vgl. *La Grèce en révolte. Delacroix et les peintres français 1815–1848* (Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts de Bordeaux / Musée National Eugène Delacroix, Paris / Ethnikē Pinakothēkē kai Museio Alexandrou Sutzou Athen, Paris 1996
- 36 Stephen Bann, »The Victim as Spectacle: Paul Delaroche's »Lady Jane Grey« and Mademoiselle Anaïs«, in: *Painting History. Delaroche and Lady Jane Grey*, hg. von Stephen Bann und Linda Whiteley, (Ausst.-Kat. National Gallery, London), London 2010, S. 35–45
- 37 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture [...] des artistes vivans*, Paris 1834, Nr. 503, S. 52, mit Zitat nach *Martyrologue des Protestans*, 1588. Diese Ausgabe ist in den Bibliotheken Frankreichs nicht zu eruieren, möglicherweise war die verbreitete Ausgabe gemeint: *Histoire abrégée des martyrs français du temps de la réformation*, Amsterdam 1684.
- 38 *Painting History* 2010 (wie Anm. 36), Nr. 53, S. 102–111
- 39 *Painting History* 2010 (wie Anm. 36), Nr. 76–78, S. 138–139
- 40 British Museum, Nr. 1989,0128.12
- 41 James Cuno, »Charles Philippon, La Maison Aubert, and the business of caricature in Paris, 1829–41«, in: *Art Journal*, Bd. 43, 1983, S. 347–354
- 42 Vgl. *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, hg. von Guy Cogeval und Beatrice Avanzi (Ausst.-Kat. Musée Cantini, Marseille / Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto / Art Gallery of Ontario, Toronto), Genf/Mailand 2010 (Beitrag von Sébastien Allard, S. 131–139)
- 43 *Explication*, 1834 (wie Anm. 37), Nr. 52 (Delaroche) und Nr. 903 (Granet)
- 44 Collow in: *Kunstblatt*, Bd. 15, Nr. 35, 1.5.1834, S. 137 (Übers. des Autors)
- 45 Eduard Collow, »Briefe über die Kunstausstellung in Paris 1834«, in: *Kunstblatt*, Bd. 15, 1834, Nr. 32 vom 22.4.1834, Erster Brief, S. 125–126
- 46 Stephen Bann, »Entre philosophie et critique: Victor Cousin, Théophile Gautier et l'art pour l'art«, in: *L'invention de la critique d'art*, Rennes 2002, S. 137–144, Zitat S. 140: »M. Delaroche a fait fiasco cette année au Salon; on ne s'attroupe plus devant ses toiles, il est possible d'y arriver sans risquer sa vie.«; Théophile Gautier, *Critique d'art: Extraits des Salons 1833–1872*, Paris 1994, S. 190 (Übers. des Autors)
- 47 Étienne-Jean Delécluze, *Journal 1824–1828*, hg. von Robert Baschet, Paris: Grasset, 1848, S. 20–21 (Übers. des Autors).
- 48 Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris 1830, S. 42–43: »L'artiste est une exception: son oisiveté est un travail, et son travail un repos; il est élégant et négligé tour à tour; il revêt, à son gré, la blouse du laboureur, et décide du frac porté par l'homme à la mode; il ne subit pas de lois; il les impose. Qu'il s'occupe à ne rien faire, ou médite un chef-d'œuvre, sans paraître occupé; qu'il conduise un cheval avec un mors de bois, où mène à grandes guides les quatre chevaux d'un britschka; qu'il n'ait pas vingt-cinq centimes à lui, ou jette de l'or à pleines mains, il est toujours l'expression d'une grande pensée et domine la société.« Vgl. auch Balzacs außerordentliche Analyse des Anspruchs und Versagens des Künstlers in *Le chef-d'œuvre inconnu* von 1831, deutsch erschienen unter dem Titel *Das unbekanntes Meisterwerk*.
- 49 Als Hinweis auf die zahlreiche Literatur: *Images de l'artiste – Künstlerbilder*, hg. von Pascal Griener und Peter J. Schneemann (Neue Berner Schriften zur Kunst, Bd. 4), Bern u. a. 1998; Juerg Albrecht, *Kunstgeschichten. Viten – Legenden – Theorien*, Zürich 2015
- 50 *Explication*, 1834 (wie Anm. 37), Nr. 905, S. 86
- 51 *Mort du Poussin*, par M. Granet, Holzstich, in: *Le Magasin pittoresque*, Bd. 2, 1834, S. 137
- 52 Johnson 1981–2002 (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 106, S. 91–93; Bd. 3, Nr. 268, S. 88–89; *Eugène Delacroix – Spiegelungen: Tasso im Irrenhaus*, hg. von Margret Stuffmann und Mariantonia Reinhard-Felice, (Ausst.-Kat. Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur), München 2008, Nr. 5, 6, S. 30–33, Nr. 14–15, S. 52–55; vgl. darin S. 93–99: Karlheinz Stierle, »Riskanter Klassizismus. Eugène Delacroix und Torquato Tasso«
- 53 Johnson 1981–2002 (wie Anm. 14), Bd. 1, Nr. 128, S. 123–126, das Gemälde an der Wand nach Raffaels Darstellung in den Loggien; *Delacroix – Spiegelungen* 2008 (wie Anm. 52), Nr. 10, S. 42–44
- 54 Unter der zahlreichen Literatur zur Künstler rivalität: Kia Vahland, *Michelangelo & Raffael: Rivalen im Rom der Renaissance*, München 2012
- 55 Honoré Daumier, »Monsieur Daumier, votre série des Roberts Macaires est une chose charmante!...«, 1838, Lithografie, publiziert in *Le Charivari*, 8.4.1838
- 56 Stephen Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997, S. 208–227
- 57 Vgl. Eveline G. Bouwers, *Public Pantheons in Revolutionary Europe: Comparing Cultures of Remembrance, c. 1790–1840*, Basingstoke 2011