

Katharina Krause

Jean-Auguste-Dominique Ingres: Jeanne d'Arc au sacre de Charles VII.

Ingres' ›Jeanne d'Arc‹ von 1854 (Abb. 1) gehört nicht zu den beliebten Bildern des Malers¹. Charles Blanc z. B., ein entschiedener Verehrer Ingres', übergibt 1867 in seinem Nachruf dieses Spätwerk mit Schweigen, wogegen er für das ›Türkische Bad‹ durchaus lobende Worte fand². Bei dieser Zweiteilung in gute oder wenigstens akzeptable und schlechte Bilder – in diejenigen profanen und diejenigen religiösen Inhalts – ist es bis zu Robert Rosenblum geblieben. 1967, hundert Jahre nach dem Tod des Malers, entdeckte Rosenblum dessen ›Jeanne d'Arc‹ wieder und feierte sie für die historische Exaktheit der Darstellung genauso wie für ihre malerischen Qualitäten. Seither durfte das Bild in keiner größeren Ausstellung mit Werken von Ingres fehlen³. Gegenwärtig überwiegt die Tendenz, ›Jeanne d'Arc‹ als Schlußpunkt einer Tradition zu präsentieren, die mit den »peintres de la vie moderne«⁴ überwunden wurde. 1855, als das Bild im Ingressaal der Weltausstellung zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert wurde⁵, verlief die Front noch anders. Damals wurden zwar auch Alexandre-Gabriel Decamps und Horace Vernet mit Retrospektiven geehrt, das Gewicht lag jedoch auf Ingres und Delacroix.

Sie wurden auf diese Weise in ihrem Rang als die widerstreitenden Protagonisten der zeitgenössischen französischen Malerei bestätigt. Die Kritiker waren noch ein letztes Mal, dafür so intensiv mit dem Gegensatz von idealer, linearer Schönheit und Farbe beschäftigt, daß sie die Privatausstellung des refusierte Courbet fast unbeachtet ließen⁶.

Im Rahmen der Weltausstellung fiel den Kritikern eine Beurteilung Ingres' und seines jüngsten Gemäldes nicht schwer⁷. Während im Palais de l'Industrie die neuesten Errungenschaften von Forschung und Technik präsentiert wurden, mußte die Forderung an die bildenden Künste, sich zur Zeitgenossenschaft zu bekennen, besondere Aktualität gewinnen. Kein Rezensent konnte Ingres dieses »être de son temps« bescheinigen: Er habe sich zwar ernsthaft bemüht, heißt es bei Maxime du Camp, doch ohne »Inspiration« und »Enthusiasmus« gemalt⁸. Immerhin lobt Du Camp den trompe-l'œil-Effekt des Stillebens aus Kirchengemälde, während Baudelaire von »pédanterie outrée des moyens« schreibt und dem Maler zum Trost das Recht auf Irrtum zugesteht⁹. Für Edmond About handelt es sich ganz einfach um ein

¹ Henri Lapauze: Ingres, sa vie et son œuvre, 1780–1867, Paris 1911, 473f.; Georges Wildenstein: Ingres, London 1954, 220f., Nr. 273; Robert Rosenblum: Jean-Auguste-Dominique Ingres, London 1967, 160ff., Nr. 45.

² Charles Blanc: Gazette des Beaux-Arts 1867/68; auch als Separatdruck, ders.: Ingres, sa vie et ses ouvrages, Paris 1870. Zum ›Türkischen Bad‹ (1863) vgl. Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 170ff.

³ Art en Europe sous le Second Empire, Paris 1979, Nr. 238, 373f.; In Pursuit of Perfection. The Art of J. A. D. Ingres, Louisville 1983, 104f.

⁴ Vgl. Charles Baudelaire: Le Peintre de la vie moderne, 1863, in: Baudelaire: Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres Œuvres critiques, Paris 1962, 453ff.

⁵ Frank Anderson Trapp: The Universal Exhibition of 1855, The Burlington Magazine 107, 1965, 300 mit Abb.; R. Isay: Panorama des expositions universelles, Paris

1937; Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), Abb. 52/53, 38. Patricia Mainardi: Art and Politics of the Second Empire. The Universal Exhibitions of 1855 and 1867, London 1987, 49ff. mit Abb. 33.

⁶ Zum geringen Interesse an Courbets Ausstellung vgl. auch den Eintrag in Delacroix' Tagebuch (3. 8. 1855; Journal de Eugène Delacroix, Paris 1932, Bd. 2, 363f.).

⁷ (Fast) vollständige Liste der Besprechungen bei Norman Schlenoff: Ingres, ses sources littéraires, Paris 1956, 377f.

⁸ Maxime Du Camp: Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855, Paris 1855, 72f. Du Camp publizierte als radikaler Republikaner zuerst in der Revue de Paris, nach Ablehnung als Separatdruck, Mainardi 1987 (wie Anm. 5), 68.

⁹ Baudelaire: Exposition universelle 1855, 1962 (wie Anm. 4), 222ff., Zitat von S. 229.



1. Ingres: Jeanne d'Arc, Paris, Louvre

»mauvais tableau«¹⁰. Nur Théophile Gautier findet eine Wendung, die ihm erlaubt, den Maler uneingeschränkt zu loben: Gewiß, Ingres sei nicht von seiner Zeit, sondern ewig, frei von den Leidenschaften des Zeitgenossen, ein Vertreter jener absoluten und reinen Schönheit, die die Eigenschaft der wahren überzeitlichen, übernationalen und an keine Religion gebundenen Kunst sei¹¹.

Der Maßstab für die Rezensenten ergab sich indes kaum aus den Werken von Delacroix, der seinen Bildern durch die unverwechselbare Malweise jene aus dem Künstler-Subjekt erwachsende Einheit des Ausdrucks verlieh, die man bei Ingres vermißte¹². Die Rolle des Maßstabs übernahm vielmehr das Thema ›Jeanne d'Arc‹, dem alle Kritiker hohe Bedeutung und Aktualität zuerkannten. Gerd Krumeich hat gezeigt, wie sich Stereotypen im Bild der Jeanne d'Arc durch die Bemühungen republikanisch-liberal orientierter Historiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wandelten¹³. Die katholisch-konservative Wiederaneignung der Figur trat 1855 in eine neue Phase ein, als der Bischof von Orléans, Félix Dupanloup, in der Festpredigt zum Jahrestag der Befreiung von den Engländern Jeanne d'Arc erstmals als heiligmäßige Person – im kirchenrechtlichen Sinn – schilderte¹⁴.

Es soll hier nicht versucht werden, Ingres' ›Jeanne d'Arc‹ vor ihren Kritikern in Schutz zu nehmen. Dem Anspruch des Malers selbst, die »beauté idéale« auch in einem historisch-sakralen Thema zu veranschaulichen, genügt dieses Gemälde nicht. Harmonie, Einheit in Komposition und Ausdruck, sind ohne Zweifel angestrebt. Die zahlreichen Widersprüche zwischen der histori-

schen Rekonstruktion des Ereignisses vom Juli 1429 und den Bildmitteln werden jedoch nicht aufgelöst. Diese Widersprüche müssen deutlicher als bisher aufgedeckt werden. Sie können dann dazu verhelfen, Ingres' Position in der Debatte um die historische Figur Jeanne d'Arc und damit seine Haltung zur Forderung nach Zeitgenossenschaft des Künstlers zu bestimmen.

Noch vor dem Staatsstreich des 2. Dezember nahm die Kultusbürokratie des entstehenden Second Empire die bildenden Künste in ihren Dienst. Anlässlich einer Preisverleihung in der Ecole des Beaux-Arts am 3. Mai 1851 erklärte der Innenminister Léon Faucher, der Schutz der Künstler sei vorrangig Aufgabe des Staates; der Staat sei der wichtigste Käufer von Kunstwerken, weder die Kirche, die nicht mehr reich genug sei, noch der Geburts- oder der Geldadel könnten ein ausreichendes Gegengewicht zur übermächtigen Bedeutung des Staates bieten. »Le gouvernement affirme sa volonté paternaliste, la protection qu'il assurera aux arts. Le gouvernement comprend la grandeur de cette mission et s'efforcera de la remplir«¹⁵.

Diese Fürsorge bestand vor allem in einer Fülle von Aufträgen für Gemälde, die vom Directeur des Beaux-Arts, Guizard, vergeben und durch dessen Inspektoren kontrolliert wurden. Ingres war unter den auserwählten Künstlern, aber er versuchte, sich auf diplomatische Weise zu entziehen. Am 16. Oktober 1851 erteilte Guizard ihm einen Auftrag im Wert von 20.000 Francs für ein Gemälde, dessen Thema er frei wählen, aber mit einer Skizze der Zustimmung des Ministers unterwerfen müsse¹⁶. Ingres, damals 71 Jahre alt und sich

¹⁰ Edmond About: Voyage à travers l'exposition des Beaux-arts, Paris 1855, 129.

¹¹ Théophile Gautier: Les Beaux-Arts en Europe 1855, Paris 1857, 143: »Seul, il représente maintenant les hautes traditions de l'histoire, de l'idéal et du style; à cause de cela, on lui a reproché de ne pas s'inspirer de l'esprit moderne, de ne pas voir ce qui se passait autour de lui, de n'être pas de son temps, mais il est éternel... nous préférons la beauté absolue et pure, qui est de tous les temps, de tous les pays, de tous les cultes, et réunit dans une communion admirative le passé, le présent et l'avenir.«

¹² Dazu zuletzt Hans Körner: Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstdliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert, München 1988, 209ff.

¹³ Gerd Krumeich: Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur, Sigmaringen 1989.

¹⁴ Krumeich 1989 (wie Anm. 13), 108ff., bes. 133ff.

¹⁵ Pierre Angrand: L'Etat mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851–1860), Gazette des Beaux-Arts VI, 110, 1968, 303ff. Von 908 Staatsaufträgen umfaßte die Hälfte religiöse Themen.

¹⁶ Vgl. Angrand 1968 (wie Anm. 15), 346.

seines Werts als Haupt einer Schule bewußt, war nicht bereit, das demütigende Kontrollverfahren auf sich zu nehmen. Weniger aus Opposition zum Regime als aus Beharren auf seiner künstlerischen Unabhängigkeit lehnte er ab, bot jedoch einen Kompromiß an: »J'ai pris depuis longtemps avec moi-même de ne plus accepter aucune commande. On sait, en effet, que je me suis désisté de plusieurs grands tableaux déjà commencés, avancés même, et cela pour ne plus prendre dorénavant mes inspirations que de moi-même et n'assumer d'avance, sur l'exécution et l'achèvement de mes œuvres, aucune espèce de responsabilité... J'ai en ce moment sur le chevalet deux tableaux, figures de grandeur naturelle, qui, terminés, pourront avoir quelque importance. C'est d'une part, une répétition (avec variante) de ma Vierge à l'Hostie... au prix de 10.000 francs et qui est déjà à moitié faite. D'autre part, c'est une Jeanne d'Arc au Sacre de Charles VII dans l'église de Reims, en pied, dont la composition déjà gravée fait partie du Plutarque français et dont le prix serait de 10.000 francs«¹⁷.

Guizard empfahl die Annahme dieses Angebots, denn Ingres habe in seinen Beziehungen zum Staat immer (das richtige) Bewußtsein und Uneigennutz bewiesen¹⁸. Das Bild war im Juli 1854 fertig, im Januar 1855 wurde der zu zahlende Preis auf 15.000 Francs erhöht, denn Ingres hatte Jeanne d'Arc nicht – wie zunächst vorgesehen – als Einzelfigur dargestellt, sondern sie in eine mehrfigurige Komposition eingebunden.

Im Rahmen der Weltausstellung, auf der das Bild schließlich prominent plaziert war, ließ sich Ingres durchaus für die Zwecke des Second Empire vereinnahmen. Indem es dem Organisator der Ausstellung, dem Prince Napoléon, gelang, den seit Napoleon I. und über alle politischen Wechselfälle

erfolgreichen Maler noch einmal zum Haupt der französischen Malerschule zu erheben, stellte sich die Regierung in die Nachfolge dieser besser legitimierten Herrscher. Das internationale Renommée des Malers ließ sich auf diese Weise politisch nutzen. Die vermeintliche Zeitlosigkeit seiner Malerei hatte aber für die Legitimisten und Orléanisten unter den Kritikern einen anderen Beiklang als für die Vertreter des neuen Regimes¹⁹. Der einzige publik gewordene Kontakt der Regierung mit Formen des Jeanne-Kults – außer dem Besuch des Prince-Président in Orléans zum 8. Mai 1849 – verdankt sich allerdings einer Initiative des Malers; er konnte die künftige politische Mißliebigkeit des Themas, die zu dem geringen Erfolg des Bildes mit beigetragen haben dürfte, zum Zeitpunkt des Auftrags nicht ahnen²⁰.

Das Gemälde sei hier mit den Worten Ernest Vinets vorgestellt, der es in der Juli-Nummer der *Revue des Deux-Mondes* von 1854 ausführlich kommentierte. Vinets Darstellung beginnt mit den neuen historischen Kenntnissen und Stereotypen zur Figur der Jeanne: Sie sei eine »belle et simple fille« aus dem Volk gewesen. »Retracer l'image de cette pure et noble Jeanne est cependant une tâche attrayante et bien faite pour réveiller l'enthousiasme. Cette tâche devait tenter M. Ingres. Le peintre des apothéoses, avec son goût élevé, sa main si sûre, nous a rendu notre héroïne, il l'a canonisée. Nous sommes dans la cathédrale de Reims sous les voûtes du choeur, dont les vitraux brillamment colorés laissent échapper une lumière diaprée. Fumée d'encens, tentures fleurdelisées, ornemens précieux, tout annonce une grande solennité. Isolée et debout sur les marches de l'autel, Jeanne étend la main vers cette couronne de France dont la restitution lui coûtera bientôt

¹⁷ Boyer d'Agen: Ingres d'après une correspondance inédite, Paris 1909, 419f. Mit diesem Kompromiß zog Ingres die Konsequenz aus seinem Scheitern am »Goldenen Zeitalter«, Dampierre, vgl. Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 166ff.

¹⁸ Angrand 1968 (wie Anm. 15), 346: »D'autant plus que différent de bien d'autres artistes, M. Ingres dans ses relations avec l'Administration, a toujours fait preuve de conscience et de désintéressement.«

¹⁹ Vgl. Mainardi 1987 (wie Anm. 5), 73ff.

²⁰ Aufgrund prinzipieller kirchenpolitischer Differenzen zum Bischof von Orléans, Dupanloup, ist nach 1849 kein Engagement der Regierung in der zunehmenden Verehrung der Jeanne d'Arc zu verzeichnen (Krumeich 1989, wie Anm. 13, 139).

²¹ Ernest Vinet: *Beaux-Arts. La Jeanne d'Arc de M. Ingres*, *Revue des Deux-Mondes*, Juli 1854, 615–618.

la vie. De l'autre main, main nerveuse et propre à manier le glaive, elle tient son étendard, où l'on voit Dieu et les saints. Jeanne est couverte de son armure sauf le casque, qui est à ses pieds. Une longue tunique blanche, brodée d'or, que recouvre la cuirasse, tombe chastement de la ceinture aux talons. La lourde et vieille épée de sainte Catherine de Fierbois est attachée à son flanc. Au-dessous, à gauche, Jean Pasquerel, son aumônier, est en prière, Daulon, son écuyer, se tient tout droit derrière le moine. Dans ce Jean Daulon, nous avons reconnu M. Ingres à l'âge de cinquante ans. Nul doute que par une délicate attention le grand artiste n'ait voulu se montrer sous les traits du plus fidèle des serviteurs de Jeanne d'Arc... Donnez ce sujet à un homme ordinaire, et il vous représentera Charles VII et toute sa cour. Rendons hommage au sens moral de M. Ingres, qui a cru qu'il était impossible de montrer le prince ingrat et lâche à côté de sa victime... Si cette œuvre de M. Ingres est très simple, puisqu'elle se borne à quelques figures, elle nous montre encore mieux par cela même le caractère philosophique de son talent... Si donc la Jeanne d'Arc à Reims est marquée au coin de l'idéal, elle est aussi vivante, vraie et hautement historique... Les arts peuvent donner des leçons aux peuples et aux rois, car leur morale est attrayante et saisissable. L'auteur de cette apothéose de Jeanne d'Arc croit fermement que c'est par le beau que l'on remonte à Dieu«²¹.

Die Quelleneditionen von Jules Quicherat hatten erst in den 40er Jahren die definitive Entscheidung in einer Kontroverse herbeigeführt²². Vinet entnimmt ihr die neue Erkenntnis, Jeanne habe nach ihrer eigenen Auffassung nicht gegen ihren Auftrag von Gott verstoßen, als sie den Feldzug gegen die Engländer und ihre Verbündeten nach der

Krönung in Reims fortsetzte. Ihr weiteres Schicksal erscheint demnach nicht als Strafe für eigenes Verschulden; Vinet sieht vielmehr, wie er außergewöhnlich scharf formuliert, die Ursache im Verrat Karls VII. Diese Auffassung, die den Fürsten inkulpierte, dürfte nach Absetzung der bourbonischen Dynastie erheblich an Brisanz verloren haben. Zugleich öffnete sie den Weg für eine Darstellung der Jeanne als schuldloser Märtyrerin. Dennoch wählte Ingres keine Szene aus der Gefangenschaft der Heldin in Rouen oder sogar ihre Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen, sondern entschied sich für den »Augenblick des Triumphs« – wie das Ereignis seit Guido Görres in katholischen Kreisen hieß²³. Diese Entscheidung beruhte jedoch mit Sicherheit auf der für Ingres charakteristischen Arbeitsökonomie. Er konnte Vorarbeiten nutzen. Zugleich distanzierte er sich von den älteren Darstellungen der Jeanne d'Arc, die die dramatischen Qualitäten des Themas – die unschuldige »belle fille« in Bedrängnis – ausschöpften, ohne der Szene einen Hauch von transzendierender Bedeutung zu verleihen. Ingres entging damit auch der Gefahr eines politisch nicht mehr opportunen Antiklerikalismus und der Anglophobie, die dem Thema Jeanne d'Arc inhärent sind. Beides prägt z. B. noch Paul Delaroche »Jeanne d'Arc malade est interrogée dans sa prison par le cardinal Winchester« von 1824²⁴.

Die Entscheidung für den präzise bestimmten historischen Moment, aus dem dann aber das Hauptereignis – die Krönung – nicht dargestellt wurde, führte zu einem ersten folgenreichen Widerspruch in der Anlage des Bildes: Das Historienbild fordert historische Treue und Naturnähe, der Idealisierung zum Heiligenbild aber war nur durch die Konzentration auf die Einzelfigur zu

²² Vgl. Krumeich 1989 (wie Anm. 13), 80ff.

²³ Mgr. Felix Dupanloup: *Panegyrique de Jeanne d'Arc fait dans l'église de Sainte-Croix le 8 mai 1855*, Paris 1855, 39: »la grace est à Domremy, la gloire est à Orléans, l'éclair du triomphe est à Reims... la véritable immortalité n'est qu'à Rouen.« Zum Einfluß von Guido Görres' »Jungfrau von Orleans« (1834) auf Dupanloup vgl. Krumeich 1989 (wie Anm. 13), 135.

²⁴ Marie-Pierre Foissy-Aufrère: *La Jeanne d'Arc de Paul*

Delaroche, Rouen, Musée des Beaux-Arts, 1983; Farbabbildung in *Revue du Louvre* 1983, 420. Zu den Darstellungen der Jeanne d'Arc nach 1815 vgl. auch Norman D. Ziff: *Jeanne d'Arc and French Restoration Art*, *Gazette des Beaux-Arts* VI, 121, 1979, 37–48. Der Überbewertung dieses Themas für die Epoche der Restauration widerspricht überzeugend: M. C. Chaudonneret, *La peinture troubadour*, Paris 1980, 26.



2. Boilly: Jeanne d'Arc, Plutarque français 1838

3. Champaigne: Jeanne d'Arc, Nachstich

4. Ingres: Jeanne d'Arc, Plutarque français 1844

genügen. Vinet ist davon überzeugt, daß der Maler beides zu der moralisch belehrenden und der in Schönheit transzendierenden Funktion des Werks vereinte. Der Kritiker übernahm damit die offizielle Doktrin des Second Empire, dessen paternalistischer Künstlerfürsorge die affirmative Haltung der so Protegierten entsprechen mußte. Ob Ingres selbst davon überzeugt war, ihm sei die Apotheose der »sainte Jeanne d'Arc, morte martyre pour la défense de sa religion, de sa patrie et de son roi«²⁵ gelungen, und zwar als ein Angebot an das Publikum, durch Schönheit zu Gott aufzusteigen, muß eine genauere Analyse des Bildes zeigen.

Ingres' Erfolg in seinen Bemühungen um historische Treue läßt sich im Vergleich mit den wenig älteren Versuchen zum selben Thema beurteilen. In der ersten Ausgabe des »Plutarque français« (1838), einer Sammlung von Lebensbeschreibungen berühmter Franzosen aus Politik, Militär und Kultur, stammt das Bild der Jeanne d'Arc von Boilly (Abb. 2)²⁶. Jeanne trägt Brustpanzer und Kettenhemd über einem langen Kleid mit geschlitzten Ärmeln, dazu eine Halskette und einen Federhut. Mit Geste und Blick scheint sie Gottes Segen für ihr Schwert, das sie ganz unmilitärisch an der Schneide anfaßt, herabzuflehen. Nur die Geste und der Hintergrund – sich als gotisch gebende Architekturformen – sind von Boilly neu erfunden. Im Landsknechtskostüm, aber mit langem Rock, übernimmt er das bekannte, in unzähligen Publikationen durch Stiche verbreitete Bild Philippe de Champaignes aus der »Galerie des hommes illustres« im Palais Royal von 1630/31

²⁵ Vinet 1854 (wie Anm. 21), 617.

²⁶ Edouard Mennechet (Fig.): *Le Plutarque français, Vies des hommes et femmes illustres*, 8 Bde., Paris 1838–40, Bd. 2.

²⁷ Zur Galerie vgl. *Le Palais-Royal* 1988, 35ff. mit älterer Literatur. Die Stichedition der Gemälde von Meince und Bignon erfuhr zahlreiche Auflagen. Zu Champaignes Quellen vgl. u. a. *Images de Jeanne d'Arc*, Paris 1979, Nr. 25, 40f.

²⁸ Mennechet, *Plutarque français*, 6 Bde., Paris 1846/47; Bd. 2, Abb. in Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 160.

²⁹ Emile Deschamps: *Jeanne d'Arc, l'heroïsme*, Paris 1837, zuerst in: *Journal des jeunes personnes*, 1. 1. 1834, 79–104. Zu Deschamps, mit dem Ingres persönlich bekannt war, vgl. Henri Girard: *Emile Deschamps, un dilettante à l'âge romantique*, Paris 1921.

(Abb. 3)²⁷. Gemessen an den Mittelalterrekonstruktionen der »peintres-troubadour« war die Bildtradition im Fall der Jeanne d'Arc erstaunlich resistent gegenüber Neuerungen. Insofern liegt Ingres' Leistung zunächst im Bruch mit dieser Tradition, die er für die Neuauflage des »Plutarque français« von 1844 vollzog (Abb. 4). Er bemühte sich, ein wenn nicht authentisches, so doch wenigstens historisch korrektes Bild der Jeanne d'Arc zu geben²⁸. Ein großer Teil des späteren Gemäldes ist hier vorgegeben. Neu gegenüber Boillys Fassung ist die Einbindung der Person in das Ereignis: Die Krönung Karls VII. wird in den *Accessoires* – Altar, Retabel und Krone – angedeutet. Jeanne d'Arc trägt eine Rüstung, die nach damaligem Kenntnisstand der Waffentechnik des 15. Jahrhunderts exakt entspricht; nur der Helm stimmt damit nicht überein. Besondere Sorgfalt verwendet Ingres auf die Rekonstruktion des »étendard«, der mit weißem, lilienübersäten Grund und dem Bild des thronenden Christus zwischen Engeln den Beschreibungen folgt. Die nötigen Informationen konnte Ingres dem Text des »Plutarque« entnehmen, in dem die Lebensbeschreibung der Jeanne dem Romantiker Emile Deschamps zugefallen war²⁹. Ob Ingres ein umfangreiches Studium schriftlicher Quellen betrieben hat, ist fraglich³⁰. Die Suche nach den korrekten Bildquellen dürfte 1844 noch sehr mühsam gewesen sein – die großen Handbücher zum Kunstgewerbe von Paul Lacroix und Viollet-le-Duc erschienen erst 1848 bzw. 1859³¹. Vielleicht kannte Ingres die Miniaturen des ausgehenden 15. Jahrhunderts, die Jeanne

³⁰ Im »Cahier X« sind unter den »livres à lire« neben Mennechets »Plutarque« verzeichnet: Jean-Alexandre Buchon: *Chronique et procès de la Pucelle d'Orléans*, Paris 1827; Didron: *Iconographie chrétienne*, Mezeray: *Abrégé de l'histoire de France* (Lapauze 1911, wie Anm. 1, 245).

³¹ Paul Lacroix: *Le Moyen Age et la Renaissance. Histoire et description des mœurs et usages, du commerce et de l'industrie, des sciences, des arts, des littératures et des beaux-arts en Europe*, 5 Bde, 1848–51; Eugène Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, 1859ff., vgl. aber Nicolas-Xavier Willemin: *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts*, 2 Bde., 1806/1839; Alexandre Sommerard: *Les arts du Moyen-Age en ce qui concerne principalement le Palais romain de Paris, l'hôtel de Cluny issu de ses ruines et les objets de*

d'Arc in Rüstung mit Fahne und Schwert zeigen³². Nur der Kopf, der entscheidende Bestandteil eines jeden, auch retrospektiven Porträts, hat Ingres Schwierigkeiten bereitet. Die Physiognomie der Jeanne d'Arc ließ sich nicht auf dieselbe wissenschaftlich-antiquarische Weise rekonstruieren wie die Requisiten. Zwangsläufig mußte hierfür ein Idealkopf herhalten. Für die »simple et belle fille«, als die Jeanne d'Arc seit der Restauration galt, griff der Maler auf den ihm vertrauten Typus raffaeltischer Prägung zurück. Die Pagenfrisur bedeutet nochmals Bemühen um historische Treue, sie läßt Jeanne aber Raffaels Bildnissen junger Männer recht ähnlich sehen³³. Im Blick zum Himmel versuchte Ingres jene visionäre Entrückung wiederzugeben, die für die Stimmen hörende Jeanne d'Arc belegt ist und ein Skandal für alle rationalistischen Deutungsversuche seit der Aufklärung blieb. Mit dieser Entrückung, dem Desinteresse der Heldin an den sie umgebenden Vorgängen, gerät ein eigenartiges Element von Dauer in die so sorgfältig in allen Details geschilderte, historisch präzise bestimmte Situation. Diesen Widerspruch enthielten Ingres' Vorbilder, die »himmelnden« Heiligen von Raffael und Reni nicht: Raffaels »Hl. Katharina« z. B. wird dem Betrachter als Dreiviertelfigur vor neutralem, zeitlich unbestimmten Landschaftshintergrund zu immerwährender Andacht nahegerückt (Abb. 5)³⁴.

Gegenüber dem Stich von 1844 steigerte Ingres im Gemälde die Genauigkeit in der Wiedergabe des Schauplatzes. Die Sechspaßfenster mit ihrer farbi-

gen Verglasung und der kantonnierte Pfeiler am linken Bildrand geben Eigenschaften der Reimser Kathedrale wieder. Die farbige Fassung der Architektur entspricht den neuesten Kenntnissen. In ihrem Muster, dem gelben Schloß auf rotem Grund, Wappen der Blanche de Castille, zeigt sie jedoch Motive aus der seit 1857 restaurierten Sainte Chapelle und ist damit, bei allen Anstrengungen um Genauigkeit, nur im Typischen korrekt³⁵. Der Helm paßt nun im Typus zur Rüstung³⁶.

Den einzigen Rückschritt bedeutet der lange, seitlich offene Rock, der die Beine der Jungfrau verdecken soll. Zu einer Zeit, da Frauen nicht einmal ihre Füße zeigen sollten, war im großformatigen Gemälde – anders als in der Buchillustration – die Rückkehr zum keuschen Rock der Jeanne des 17. Jahrhunderts offensichtlich angebracht. Zudem hatte das Tragen von Männerkleidung nach kanonischem Recht den entscheidenden Grund für die Verurteilung von 1431 abgegeben, und dieses Faktum wurde in der historischen Literatur des 19. Jahrhunderts ausgiebig kommentiert. Vinets Hinweis auf die Schicklichkeit der Darstellung läßt das Interesse an der verkappten Unschicklichkeit erkennen. Das Bein – freilich gut in Eisen verpackt – ist nicht nur im Schlitz des Rocks sichtbar, es wird zusätzlich durch die signalrote, schräg gestellte Fahnenstange betont. Die beinahe androgyne Figur der älteren Version ist einer fülligeren Erscheinung gewichen. Das liegt nicht nur an Ingres' neuem Modell, seiner zweiten Frau Delphine Ramel³⁷. Der volle runde Kopf, der dem

la collection classés dans cet hôtel, Paris 1838–46; dazu auch: Le »gothique« retrouvé avant Viollet-le-Duc, Paris 1979.

³² Paris, Musée de l'histoire de France (Images de Jeanne d'Arc, Paris 1979); vgl. auch Le Nordez: Jeanne d'Arc racontée par l'image, Paris 1898, 134, nach 348. In einem Punkt jedoch irrte Ingres sich oder war schlecht beraten: für das Retabel des Reimser Hochaltars benutzte er als Vorlage einen Stich aus dem 17. Jahrhundert. Das abgebildete Retabel zeigt zwar einen König und einen Dauphin aus der Dynastie der Valois; wie man aber wohl schon in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wußte, hatte es sich bis zur Revolution im Palais auf der Ile-de-la-Cité befunden. In der Gemäldefassung von 1854 ersetzte Ingres es folglich durch ein im Stil – dem des florentinischen Quattrocento – nicht weniger falsches, im Thema der Marienkrönung aber passenderes

Triptychon (R. Cazelles: Peintures et actualité politique sous les premiers Valois, Gazette des Beaux-Arts 92, 1978, 55 mit Abb. 2).

³³ Vgl. z. B. Ingres' Kopie nach Raffaels Selbstbildnis (Wildenstein 1954, wie Anm. 1, Nr. 163, Abb. 93).

³⁴ London, National Gallery. Das Gemälde, das aus der Sammlung Borghese stammt, geriet um 1800 in den englischen Kunsthandel. Ingres hat es vermutlich nicht im Original gekannt, sicher aber Nachstiche und den im Louvre aufbewahrten Karton. Vgl. auch die »Reflexionsfigur« des Leonidas in Davids Gemälde sowie den Kommentar des Malers: »Je veux essayer de mettre de côté ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de peintre d'expression. A l'imitation des artistes de l'antiquité, qui ne manquaient jamais de choisir l'instant avant ou après la grande crise d'un sujet, je ferai Léonidas et ses

Zirkel des Heiligenscheins so perfekt entspricht, die kaum durch Grate gestörte Wölbung des Panzers über Brust und Hüften sind auch ein Schritt zu jenen abstrakten Qualitäten, für die Ingres von der Kunstgeschichte immer wieder gerühmt wurde. Théophile Gautier hat sich allerdings die Erotik des Bildes, die aus dem Gegensatz von weichem, in Sfumato gemalten Frauenantlitz und metallischer, hier aber himmelblau abgetönter Härte besteht, nicht entgehen lassen: »Une véritable difficulté pour la peinture, c'est de faire sentir la souplesse et le mouvement du corps humain sous une armure de fer. – Ce problème, M. Ingres l'a complètement résolu dans sa Jeanne d'Arc. Sous la cuirasse bombée s'arrondit et palpite le sein de la jeune vierge; ses hanches féminines se devinent à travers le tonnelet de mailles, et quand même elle aurait sur la tête son casque, la visière fermée, son sexe ne serait un mystère pour personne«³⁸.

Daß sich Gautier nichts eingebildet hat, belegt das Bild selbst: Der Gegensatz von Körper und eiserner Hülle wird in der parallelen Präsentation von Kopf und Hand einerseits und Helm und Handschuh andererseits ausdrücklich zum Thema gemacht. Der Widerspruch zwischen »innerer und äußerer Bedeutsamkeit« zwischen »nach innen gewandter Keuschheit« und nur äußerlicher, durch die Requisiten vorgetäuschter Schicklichkeit hat nicht erst Werner Hofmann gestört³⁹. Auf dieses Problem wird anlässlich der stilistischen Einkleidung der Mittelalterszene in die Formensprache Raffaels zurückzukommen sein.

soldats calmes et se promettant l'immortalité avant le combat« (Etienne-Jean-Delécluze: Louis David, 1855 (1983), 225ff.; Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, 148ff.). Nach Gustave Planche (Salon von 1833, in ders.: Etudes sur l'école française (1831–52), 1855, Bd. 1, 188f.) ist die Unfähigkeit, die Einzelfiguren zum Bilddrama zu kombinieren, eine Schwäche Raffaels selbst: »Il nous faut et nous voulons des compositions plus savantes et plus motivées. Nous ne consentons pas à la valeur, individuelle et indépendante, de chaque figure, dans un tableau de vingt pieds. Nous demandons compte à tous les acteurs de leur attitude et de leur geste, aussi bien que du plan où ils sont placés, et de la gamme du ton qui les caractérise.«

³⁵ Dies gilt auch für das goldene Antependium, das das



5. Raphael: Hl. Katharina, London, National Gallery

Ich schließe damit den etwas pedantischen Kommentar zu den Bildmotiven ab. In der folgenden Analyse zur malerischen Bewältigung dieser Motive ist Vollständigkeit nicht angestrebt, der Arbeitsprozeß z. B., die zahlreichen Vorzeichnun-

Altartuch der älteren Version ersetzt. Es entspricht den neuen Publikationen zum Schatz der Reimser Kathedrale nur im allgemeinen, nicht aber in den Themen der Reliefs. Vgl. Prosper Tarbes: Trésors des églises de Reims, Reims 1843, 44ff.

³⁶ Vgl. z. B. Viollet-le-Duc 1859ff. (wie Anm. 31), Bd. 5, Taf. 2.

³⁷ Lapauze 1911 (wie Anm. 1), Bd. 1, 150f. Vgl. die Porträtzeichnungen von 1852 (Musée Bonnat, Bayonne) und 1855 (Fogg Art Museum, Cambridge; Hans Naef: Die Bildniszeichnungen von J. A. D. Ingres, Bern 1980, Bd. 5, Nr. 427, Nr. 436) sowie das Gemälde von 1859 in Winterthur, Sammlung Reinhart.

³⁸ Gautier 1857 (wie Anm. 11), 155f.

³⁹ Werner Hofmann: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1991, 209.

gen, bleibt unberücksichtigt⁴⁰. Der Schwerpunkt soll vielmehr auf der Stilwahl des Malers in ihrer ganzen Uneinheitlichkeit liegen. Damit kann die bereits erwähnte Spannung zwischen erzählender Historie einerseits und ikonischem Heiligenbild andererseits noch deutlicher aufgezeigt werden.

Gegenüber der ersten Fassung des Themas im ›Plutarque‹ bemühte sich Ingres um eine Bereicherung der Komposition, die der Darstellung dennoch nichts von ihrer Klarheit nehmen sollte. Das Gefolge der Jeanne d'Arc bildet nun ein Gegengewicht zum mit Gerät beladenen Altar; die gedämpfte Farbigkeit hält es jedoch als nebenrangig im Hintergrund. Die Reduktion auf geometrische Grundformen und die Schönlinigkeit des Konturs werden durch die veränderte Haltung und Proportionierung der Figur erreicht. Sie verspannen die Figur in der Bildfläche, die durch die orthogonalen Koordinaten des Altars klar definiert wird. Auch das Tuch, das die Szene baldachinartig überfangen müßte, ist nur ein neutraler Grund, der seine Tiefenwirkung vor allem der im heutigen Zustand des Bildes sehr dunklen Einfärbung verdankt. Ein heraldisch korrektes mittleres (Königs-)Blau scheint nicht verwendet, die goldenen Fleurs-de-Lis versacken mit ihrer braunen Tönung. Der Aufbau des Bildes ist vor allem aus Ingres' Porträts vertraut. Wie z. B. im Bildnis der Ines Moitessier von 1856⁴¹ – ebenfalls mit heller Figur vor dunklem Grund – tangieren die Attribute, die in der unteren Bildhälfte und neben der Hauptfigur angehäuft sind, die vor einer gleichmäßig eingedunkelten Fläche freigestellte Büste der Dargestellten nicht.

In gesuchtem Kontrast zu dieser Betonung der Bildfläche beharrt Ingres auf der Plastizität der Einzelformen. Die Reflexe, die mit Weißhöhnungen und grauen Schatten angelegt sind, können die Rundform des Panzers kaum stören. Diese matte Farbigkeit ist als »couleur d'étain« schon den Zeit-

genossen aufgefallen⁴². Rüstung und Rock sind in blassen, sehr mit Weiß durchmischten Tönen gehalten, das Gold des Altargeräts erhält keine Glanzlichter. Dennoch entsteht der Eindruck scheckiger Buntheit. Er wird allein durch das helle Rot hervorgerufen, das in kleinen Partien über das ganze Bild verteilt ist, den Lichtwirkungen kaum unterworfen wird und dadurch besonders hervorsticht. Dieses Rot ist der letzte Rest der Mittelalterbuntheit, die Ingres' frühere Versuche auf diesem Gebiet, z. B. die ›Entrée des Dauphin‹ von 1821, prägte⁴³.

Ingres' Bemühungen um die historische Darstellung von Mittelalterszenen entspringt auch das Fehlen einer perspektivischen Raumkonstruktion. Der Boden erscheint in Aufsicht und wirkt, da die Fluchtlinien in mehreren Punkten konvergieren, ganz einfach schief. Widerspruch zu den Sehgewohnheiten hat Ingres schon in seinen frühesten Bildern nicht gescheut. Was er für die Raumdarstellung z. B. Jan van Eycks hielt, macht den ›Bonaparte als ersten Konsul‹ von 1804 zu einem Vexierbild, in dem der Betrachter sich im exakten Abstand zur Hauptfigur nicht orten kann⁴⁴. Dem Thema Jeanne d'Arc mochte dieser erneute Rückgriff auf die zum Ereignis von 1429 zeitgenössische Malerei angemessen sein – als weiterer Schritt zu historischer Treue. Ingres vermied aber die Glanz- und Spiegeleffekte der frühen Niederländer, die er für den ›Napoleon‹ von 1806 sorgfältig studiert hatte⁴⁵. Es muß ihm wichtiger gewesen sein, die Anlehnung an die Erzungenschaften Raffaels in ihrer ganzen Dominanz zu bewahren als die Szene im passenden praeraffaelistischen Stil zu rekonstruieren, obwohl er in diesem Punkt mit der Wiedergabe des Raums und der Farbigkeit Zugeständnisse machte.

Wie malte man ein Altarblatt für eine noch nicht kanonisierte Heilige, das sich daher genauso gut für die Ausstellung im Salon und im Museum eignen mußte? Eine Antwort auf diese Frage er-

⁴⁰ Montauban, Musée Ingres. In Pursuit of Perfection (wie Anm. 3), 104f.

⁴¹ Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 164, Nr. 46.

⁴² Ernest Gebauer: Les Beaux-Arts à l'Exposition universelle de 1855, Paris 1855, 28.

⁴³ Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 116, Nr. 29.

⁴⁴ Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 68f., Nr. 3; vgl. auch Norman Bryson: Tradition and Desire. From David to Delacroix, Cambridge 1984, 101ff.

⁴⁵ Rosenblum 1967 (wie Anm. 1), 68, Nr. 7.

lauben die Reaktionen auf die ›Heilige Theresese‹ des Barons Gérard, die im Salon von 1828 ausgestellt war und dort enormen Erfolg hatte. Das Bild wurde von Madame de Chateaubriand für den Hochaltar in der Kapelle des Hôpital Marie-Thérèse gekauft (Abb. 6)⁴⁶. Zu sehen ist eine Karmeliterin – ohne Nimbus –, die an einer Säule in die Knie gesunken ist und die Hände ringt. Zu dieser Geste steht der starre Blick aus dem ganz frontal gezeigten, unbewegten Gesicht in auffälligem Gegensatz. Das Gemälde entspringt einer dezidiert antibarocken Auffassung des Themas, wie es nach der klassischen und klassizistischen Kritik an Berninis ›Ekstase der Hl. Theresese‹ nicht anders zu erwarten war. Nicht einmal der Blick zum Himmel, dessen Ausdruck zwischen Ergebenheit, Inspiration und visionärer Entrückung schwanken kann, wird hier gezeigt. Vision als introvertierte, persönlich-subjektive Erfahrung darzustellen, ist das eigentlich Neue an diesem Bild⁴⁷. Die Säule erscheint demgegenüber als vertraute, eher belanglose Würdeformel. Gérards ›Hl. Theresese‹ verdankte ihr großes Prestige aber kaum der neuen Psychologie der Vision; vielmehr ließ sich das Bildgeschehen in eine Anekdote verwandeln: »[Thérèse] marchait lentement, profondément recueillie, l'esprit préoccupé, le cœur ému de ses pieuses et tendres manifestations. Tout à coup comme elle passait auprès d'une colonne, le divin objet de son ardente espérance lui apparut, elle a levé les yeux et elle a vu le ciel s'ouvrir... involontairement le corps a flechi... ses mains se joignent, ses regards se fixent sur la bienheureuse vision; elle est calme et pourtant hors d'elle-même«⁴⁸. Die Bilder des »Himmels« zur Darstellung der Visionäre müssen sich dem Publikum fest eingepägt haben. Gérards Gemälde zeigt dies nicht, wird aber so beschrieben: Allenfalls im Schlaglicht gibt es einen Hinweis auf die außerhalb der Heiligen liegende Quelle der Vision.



6. Gérard: Hl. Theresese, Paris, Infirmierie Ste. Thérèse

Ingres' Bild dagegen ist konventionell. Es erfüllt die Erwartungen des Publikums nicht nur im Himmelsblick der Protagonistin, sondern bietet auch reichlich Anhaltspunkte für die »Lektüre« des Vorgangs. Da schwingt sogar das Weihrauchfaß des Diakons ins Bild – ein kurioser und meines Wissens nie nachgeahmter Versuch, Ausschnitthaftigkeit gegen den anschaulichen Befund der geschlossenen Komposition hervorzuheben und das Gemälde somit als Ereignisbild zu qualifizieren.

Historische Wahrheit und der Topos der visionären Heiligenfigur bezeugen hier – durch den

⁴⁶ De David à Delacroix, Paris 1974, 433ff., Nr. 70; Bruno Foucart: Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800–1860), Paris 1987, Abb. 143, S. 241.

⁴⁷ Nur Marie d'Orléans sollte in ihrer Statue von 1835 die introvertierte Auffassung von Religiosität in ihrer konsequentesten Form wiedergeben. Ihre ›Jeanne d'Arc‹

scheint – ins Gebet versunken – sogar ihr Gesicht verbergen zu wollen (Peter Fusco/H. W. Janson: The Romantics to Rodin, Los Angeles 1980, Nr. 173).

⁴⁸ Guizot im ›Globe‹ von 1828 (zitiert nach: De David à Delacroix 1974, wie Anm. 46, 433ff.).



7. Ingres: Raphael und die Fornarina, Cambridge/Mass., Fogg Art Museum

Nimbus noch verstärkt – den Anspruch auf die allein von der Kirche noch nicht vollzogene Kanonisation Jeanne d’Arcs. Ingres war sich jedoch nicht sicher, ob das Bild in dieser Hinsicht glaubhaft war. Der Rückgriff auf die Hilfe eines Textes birgt somit das Eingeständnis des Scheiterns. Auf dem Renaissance-Cartellino, der so mittelalterlich-unperspektivisch ins Bild ragt, ist verzeichnet, was das Bild der Heiligen demnach nicht mit erforderlicher Klarheit zeigen kann: »... et son bucher se change en throne dans les cieux. Emile Deschamps.«

Im Rahmen der Gattung gewinnt auch die unterschiedene Anlehnung an die Formensprache Raffaels, die Ingres sein Leben lang praktizierte, an

Brisanz. Sie wird zu einem Bekenntnis im Meinungsstreit um die Erneuerung der religiösen Malerei. Ingres war gewiß nicht entgangen, daß sich seit etwa 1830 in der religiösen Malerei die Richtung der »Primitifs« durchsetzte. Dies bedeutete, nach dem Beispiel der Nazarener, die Nachahmung der florentinischen und Sieneser Malerei vor Raffael. Dem Maler war nun Frömmigkeit und religiöse Inspiration abverlangt, wenn er fromme, überzeugende, d. h. für die innere Mission nützliche Bilder schaffen wollte. Bruno Foucart hat glänzend dargelegt, warum in dieser Bewegung das Wandgemälde dem Staffeleibild vorgezogen wurde. Das Ölbild war für die religiöse Kunst unbrauchbar geworden – durch die touristische Neugier in den Kirchen und durch die Praxis, im »Salon« zuerst Ehre einheimen zu wollen, bevor man das fertige Werk dem frommen Zweck überantwortete⁴⁹. Foucart hat seine Argumentation jedoch zu sehr auf den Bereich der religiösen Malerei beschränkt. Für den Mißkredit des »tableau« wird die jüngste Geschichte dieser Gattung noch schwerer gewogen haben als die Ausstellungspraxis. Davids »Marat« (1793), der Mittel der älteren, auch der religiösen Malerei revolutionierte, war in seiner unübertroffenen Wirkung Maßstab und abschreckendes Beispiel zugleich⁵⁰.

Raffael war in diesem Zusammenhang ebenfalls belastet. Seine unzüchtige Lebensführung endete nicht nur mit frühem Tod, sondern ließ auch hinter den scheinbar frommen Madonnen weniger fromme Motivationen ahnen⁵¹. Ingres selbst hatte dies – freilich ohne jeden moralisierenden Unterton – im Historienbild dargestellt. »Raffael und die Fornarina« von 1814 zeigt den Maler und die Geliebte im Atelier (Abb. 7). Die Sitzung für das berühmte Aktporträt ist unterbrochen, die Fornarina blickt den Betrachter an: Ihr Dreiviertelporträt gleicht nicht so sehr dem unfertigen

⁴⁹ Foucart 1987 (wie Anm. 46).

⁵⁰ Jacques-Louis David. 1748–1825, Paris 1989, Nr. 118, 282ff., mit weiterer Literatur.

⁵¹ Foucart 1987 (wie Anm. 46), 197f.

⁵² Fassung im Fogg Art Museum, Cambridge/Mass., von 1814 (Rosenblum 1967, wie Anm. 1, Frontispiz; Wildenstein 1954, wie Anm. 1, Nr. 88, Taf. 36). Vgl. die Version in Columbus, Gallery of Fine Arts mit der »Transfigu-

Abbild auf der Leinwand als der ›Madonna della Sedia‹, die an der Wand des Ateliers lehnt und demnach ebenfalls nach diesem Modell gemalt ist. Im Blick Raffaels auf die Leinwand ist vielleicht eine leise Mahnung enthalten, der Künstler solle mehr nach der Kunst als dem Naturvorbild trachten. Ingres scheint dennoch für seinen Kommentar zur ›Madonna della sedia‹ Kritik erfahren zu haben, denn er ersetzte das Bild in den späteren Fassungen der Atelierszene durch weniger verfängliche Gemälde Raffaels⁵². Die ›Madonna della Sedia‹ war in Ingres' jungen Jahren dessen persönliches Signet. Mit ihr bezeichnete er als ein neuer Raffael den ›Napoleon‹ von 1806, in dessen Teppich die Madonna das Sternzeichen der Jungfrau vertritt⁵³. In ›Jeanne d'Arc‹ von 1854 wiederholte Ingres die Konstellation des Raffaelateliers unter veränderten Umständen. Der Autor des Bildes tritt als Ritter der Heldin auf, die im Stil Raffaels nach dem Modell der eigenen Frau gemalt ist. Der Maler bezeugt so seine Verehrung für die Dargestellte, zugleich steht er für den Lehrsatz von der Widerspiegelung des Autors in seinem Werk ein, widerlegt aber das moralische Urteil über seinen Vorgänger.

Ingres malt wie Raffael, Ingres ist Raffael, das war seit den 20er Jahren ein Topos der ihm freundlich gesonnenen Kunstkritik. Raffaels Stil bewahrte ihn davor, mit seinen Historien in die Niederungen der effekthascherischen, publikumswirksamen Theatralik hinabzusteigen, an die – so die

Kritiker – Paul Delaroche viel zu große Zugeständnisse machte⁵⁴. Auch im Alter enttäuschte der Maler die Erwartungen seiner Anhänger und seiner Gegner nicht: Nur indem Ingres Raffael treu blieb, blieb er er selbst.

Dieser Umgang mit dem Vorbild hat etwas Zwanghaftes, und er ist, soweit ich sehe, in der Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts singular. Er enthält eine klare pessimistische Aussage über die Möglichkeit des Fortschritts in den Künsten⁵⁵. Neuerungen sind nur im Bereich der Historie möglich, in den Requisiten, als ein Fortschritt in der Kunstgeschichte. Anders als für den Antiquar und den Wissenschaftler ist dies für den Künstler ein Problem. Er rettet sich in die Tradition, aber nicht zu einem historistisch-zeitgebundenen Vorbild, sondern zu dem noch einmal Ewigkeitswerte vertretenden Raffael. Die Anwesenheit des Malers macht ›Jeanne d'Arc‹ zu einem Bekenntnisbild – zur patriotischen und religiösen Verehrung der hier erstmals so dargestellten Heiligen und zum Anspruch auf die ewige Geltung der angewandten künstlerischen Mittel. Die Widersprüche des Bildes – das Schwanken zwischen Historie und Heiligenbild, Mittelalterrekonstruktion und ›beau idéal‹, Flächenhaftigkeit und Illusion von Plastizität und Tiefe – lassen sich auch im Bekenntnis des Malers nicht aufheben. Das Bild bleibt schwer erträglich, Ingres aber ein Maler, der sich allen linearen Erfolgsgeschichten des 19. Jahrhunderts entzieht.

ration, 1840 (Wildenstein 1954, wie Anm. 1, Nr. 231, S. 211, Abb. S. 177). Vgl. dazu Foucart 1987 (wie Anm. 46), 197.

⁵³ Bryson 1984 (wie Anm. 44), 124ff.

⁵⁴ Vgl. Michael Fried: Courbet's Realism, Chicago/Lon-

don 1990, 32ff. mit Zitat aus Gustave Planche, Salonkritik von 1831 und 1833.

⁵⁵ Vgl. auch Edmond und Jules de Goncourt: La peinture à l'exposition universelle de 1855, Paris 1893, 165ff. Skeptisch äußert sich auch Baudelaire 1855 (1962), wie Anm. 9.