



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Erotik im Werk von Jean-Auguste-Dominique
Ingres“

Verfasserin

Nathalie Halgand

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

A.o. Prof. Dr. Walter Krause

Ich versichere, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt. Ich habe die Arbeit beziehungsweise Teile davon weder im In- noch im Ausland einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Wien, am 30.05.2009

Nathalie Halgand

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
1 EINLEITUNG.....	8
1.1 Thema und Aufbau der Arbeit	8
1.2. Forschungs- und Quellenlage.....	9
2 POSITION UND ENTWICKLUNG DES KÜNSTLERS	12
2.1. Biographie	12
2.2. Ingres und die Frauen	16
2.3. Künstlerische Einflüsse	23
2.3.1. Jacques-Louis David (1748-1825)	24
2.3.2. John Flaxman (1755-1826)	25
2.3.3. Die „Primitifs“	27
2.3.4. Raffael.....	28
3 DIE GESELLSCHAFTLICHE SITUATION DER FRAU IM FRANKREICH DES 19. JAHRHUNDERTS	32
3.1. Erziehung.....	32
3.2. Ehe und Familie	33
3.3. Sexualität	34
3.4. Die Emanzipation der Frau	37
4 DIE EROTIK IN DER KUNST.....	40
4.1. Das Motiv des weiblichen Aktes im Überblick	41
4.2. Das 19. Jahrhundert	44
5 EROTISCHE DARSTELLUNGEN	49
5.1. Explizite Szenen in frühen Zeichnungen.....	49
5.2. Voyeurismus und sexuelle Verfügbarkeit	52
5.3. Verführung	57
5.4. Subtile Erotik	63
5.5. Ein “imaginiertes Orient“	68
5.6. Exkurs: Die Erotik im Werk von Eugène Delacroix (1798-1863)	83

6	GESTALTUNGSELEMENTE UND KOMPOSITION	94
6.1.	Die Arabeske	94
6.2.	Die Zeichnung als abstrakter Werkprozess	95
6.3.	Die Farbe	98
6.4.	Komposition	100
7	SCHLUSSBETRACHTUNG	105
8	BIBLIOGRAFIE	108
9	ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND NACHWEISE	119
10	ABBILDUNGEN	131

1 EINLEITUNG

„Une des choses, selon nous, qui distingue surtout le talent de M. Ingres, est l’amour de la femme. Son libertinage est sérieux et plein de conviction. M. Ingres n’est jamais si heureux et si puissant que lorsque son génie se trouve aux prises avec les appas d’une jeune beauté.“¹

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Erotik in der Kunst von Jean-Auguste-Dominique Ingres. Es geht darum, bestimmte Ideen und Positionen der erotischen Dimension in seinem Werk im Rahmen der Tradition des 19. Jahrhunderts zu definieren.

1.1 Thema und Aufbau der Arbeit

Jean-Auguste-Dominique Ingres beschäftigte sich Zeit seines Lebens mit dem weiblichen Akt und spielte in der Entwicklung dieser Thematik eine wesentliche Rolle. Um der Aufgabenstellung dieser Arbeit nachzugehen, werden zunächst Ingres’ Biographie und sein privates Umfeld beleuchtet. Dabei werden mündliche und schriftliche Aussagen zu seinem Werk, Aufsätze und Monographien für eine umfassende Analyse seiner Persönlichkeit herangezogen. Seine Beziehung zu Frauen wird dabei wesentlich sein.

Anschließend werden seine künstlerischen Einflüsse und Vorbilder untersucht, welche ein besseres Verständnis seiner stilistischen Entwicklung liefern sollen.

Es folgt ein Überblick über die Entwicklung der Darstellung des Aktes, insbesondere im 19. Jahrhundert. Anschließend wird die Position der Frau im 19. Jahrhundert untersucht. Dieser Teil ist wichtig, um die Produktion Ingres’ erotischer Bilder in einem sozio-kulturellen Kontext zu verstehen.

Explizite Szenen, Voyeurismus, Verführung, Subtilität und Laszivität sind zentrale Aspekte in seinem erotischen Werk. Es gilt, diese unterschiedlichen Facetten zu analysieren, wichtige Fragestellungen sind dabei: Wie werden die Frauen in seinen erotischen Bildern dargestellt? Welcher Aspekt interessierte Ingres und welche Bildstrategien wandte er an? Waren diese Bilder Auftragsarbeiten? Und wenn ja, wer waren die Auftraggeber und wie wurden diese Bilder vom Publikum aufgenommen?

¹ Baudelaire 1868, S. 206-207.

Ingres' erotisches Werk wird mit thematisch verwandten Bildern von Delacroix verglichen, um auf seine Form der Erotik in Bezug Zeitgenossen zu beleuchten.

Schließlich gilt es, die Gestaltungselemente der erotischen Bilder des Malers zu behandeln. Dies dient um aufzuzeigen, dass der Künstler in seinen erotischen Bildnissen moderne Bildstrategien entwickelte, welche die folgenden Künstlergenerationen beeinflussten.

Das Thema dieser Arbeit befasst sich mit einer gewissen Lücke in der Ingres-Forschung. Die Erotik in seinen Darstellungen wurde zwar immer wieder angesprochen, aber nie konkret behandelt. Bis heute ist die erotische Dimension in seinem Werk erstaunlicherweise wenig erforscht worden, dabei bildet sie eine wesentliche Komponente seiner berühmtesten und großartigsten Leinwände. Die vorliegende Diplomarbeit sieht sich als Versuch, einen Großteil dieser Lücke zu schließen.

1.2. Forschungs- und Quellenlage

Die Publikationen über Ingres sind zahlreich und werden hier nicht im Einzelnen besprochen, sondern in verschiedene Kategorien eingeordnet, um den notwendigen Überblick zu schaffen.

Biographien, veröffentlichte Briefe und Texte

Drei Jahre nach Ingres' Tod erschien das Werk von Henri Delaborde², Maler und Kunsthistoriker, der mithilfe von Ingres' Schriftstücken seine Gedanken zusammenfasste. Auch Charles Blanc³ verfasste eine Biographie. Als weitere wichtige Quelle dienen die von Boyer d'Agen⁴ und Henry Lapauze⁵ veröffentlichten Briefe zwischen Ingres und seinem besten Freund Jean-Pierre-François Gilibert. Auch der Ingres-Schüler Amaury-Duval⁶ lieferte durch seine Anekdoten interessante Einblicke in die Arbeitsweise des Künstlers und trug zur Verbreitung der Doktrin des Malers bei. Dieses Werk sollte ein intimes Porträt seines Meisters darlegen. Jean Alazard⁷ verfasste eine Biographie über Ingres und liefert zugleich eine wichtige Interpretation seiner Werke. Lucia Reid⁸

² Delaborde 1870.

³ Blanc 1870.

⁴ Boyer D'Agen 1909.

⁵ Lapauze 1911.

⁶ Amaury-Duval 1993.

⁷ Alazard 1950.

⁸ Reid 2006.

versammelte in einer nützlichen Publikation die wichtigsten Kritiken und Gedanken zu Ingres der Zeitgenossen.

Kritische Werkkataloge

Zu den wichtigsten Werkkatalogen sind die Publikationen von Georges Wildenstein⁹ und den Autoren Daniel Ternois und Ettore Camesasca¹⁰ zu nennen.

Rund 4500 Zeichnungen Ingres' wurden von Daniel Ternois¹¹ analysiert, darunter zahlreiche Studien, die vor allem seine künstlerische Arbeitsweise beleuchten. Auch Hans Naef¹² befasste sich in seinen umfangreichen Bänden mit den graphischen Arbeiten und lieferte wichtige Informationen zu dem sozialen und kulturellen Umfeld des Malers. Georges Vigne¹³ hat mit seinem Werk einen wichtigen Beitrag zu den Zeichnungen von Ingres im Musée Montauban geliefert.

Ausstellungskataloge

Ein Monat nach Ingres' Tod 1867 wird die erste große Retrospektive in der École des beaux-arts mit 548 Gemälden, Studien, Zeichnungen und Skizzen präsentiert.¹⁴

Die erste Retrospektive des 20. Jahrhunderts wird 1967-1968 im Petit Palais in Paris zu Gedenken seines 100-jährigen Todes präsentiert.¹⁵ Gleichzeitig findet im Fogg Art Museum eine Ausstellung mit Zeichnungen, Wasserfarben und Ölskizzen aus amerikanischen Sammlungen statt.¹⁶

Mehrere thematische Ausstellungen wurden organisiert, darunter eine von Gary Tinterow und Philipp Conisbee kuratierte zu Ingres' Porträts in der National Gallery in London und im New Yorker Metropolitan Museum.¹⁷ Diese Ausstellung zeigte Porträts aus jeder Periode von Ingres' Schaffen und bot eine umfassende Analyse.

2006 widmete man dem Maler eine große Retrospektive im Louvre¹⁸, im Katalog werden interessante Aufsätze verschiedener Ingres-Forscher aus dem 21. Jahrhundert publiziert.

⁹ Wildenstein 1954.

¹⁰ Ternois / Camesasca, Ettore 1984.

¹¹ Ternois 1959.

¹² Naef 1977-1980.

¹³ Vigne 1995.

¹⁴ Kat. Ausst. Paris 1867.

¹⁵ Kat. Ausst. Paris 1967.

¹⁶ Kat. Ausst. Harvard 1967.

¹⁷ Tinterow / Conisbee 1999.

¹⁸ Kat. Ausst. Paris 2006.

Monographien

Robert Rosenblum¹⁹ interessierte sich für Ingres' Modernität und analysiert die wichtigsten Merkmale seiner Kunst.

Ein weiterer wichtiger Ingres-Forscher ist Uwe Fleckner, welcher die Abstraktion in Ingres Porträts²⁰ und vor allem die Modernität von „Das Türkische Bad“²¹ untersuchte.

Carol Ockman²² betrachtete 1995 als eine der ersten Ingres' Werk von einer feministischen Perspektive aus. Sie untersucht den visuellen Genuss den man beim Anblick seiner Bilder empfindet und weist auf die Ambivalenz seines Werk hin, da durch Körperdeformationen Gefühle des Entsetzens ausgelöst werden. Weiters befasst sich Linda Nochlin²³ mit der Darstellung von Frauen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts und widmet der Legitimation der Aktporträts durch den Orient ein Kapitel. Aileen Ribeiro²⁴ analysierte die Mode in Ingres' Werk und wie seine Frauen mittels Kleidung, Accessoires und Stoffen repräsentiert werden.

Jean-Pierre Cuzin und Dimitri Salmon beschäftigen sich²⁵ mit Ingres' künstlerischen Quellen und seinem Einfluss auf die nachfolgende Künstlergeneration bis zur heutigen Zeit.

Weiters haben Sébastien Allard und Marie-Claude Chaudonneret²⁶ die Reform der Malerei durch Ingres untersucht und die Opposition von Ingres und Delacroix analysiert. Andrew Carrington Shelton²⁷ brachte die jüngste Ingres Monographie heraus.

Wie bereits erwähnt, existiert im Gegensatz zu stilistischen Analysen relativ wenig Literatur zu Ingres' erotischen Bildern. Stéphane Guégan²⁸ befasste sich mit dem Ensemble erotischer Werke, welche Ingres noch vor seiner offiziellen Karriere malte. In diesem Buch veröffentlicht er Zeichnungen, die bisher in keinem Museum zu sehen waren. Dennoch begleitet das Buch kein wissenschaftlicher Text, so dass eine tiefer gehende Analyse ausbleibt.

¹⁹ Rosenblum 1985.

²⁰ Fleckner 1995.

²¹ Fleckner 1996.

²² Ockman 1995.

²³ Nochlin 1999.

²⁴ Ribeiro 1999.

²⁵ Cuzin 2006.

²⁶ Allard / Chaudonneret 2006.

²⁷ Carrington Shelton 2008.

²⁸ Guégan 2006.

2 POSITION UND ENTWICKLUNG DES KÜNSTLERS

2.1. Biographie

Jean-Auguste-Dominique Ingres wurde im französischen Montauban als erstes von sieben Kindern in einem bescheidenen Haushalt geboren. Sein Vater, Jean-Marie-Joseph Ingres, war Bildhauer und Maler; seine Mutter war die Tochter eines Perückenmachers. Der Vater spielte eine bedeutsame Rolle in Ingres' Leben, da er seinen Sohn früh und intensiv förderte und ihm das Zeichnen und Musizieren beibrachte.²⁹ Ingres bewunderte seinen Vater und fand in ihm einen geselligen und eloquenten Mann, Eigenschaften, die bei ihm selbst womöglich nicht sehr ausgeprägt waren. Der Vater wiederum lebte seinen Traum von einer großartigen Karriere als erfolgreicher Maler durch seinen Sohn. Ab 1786 trat Ingres in die „École des frères de l'éducation chrétienne“ ein, wo er bis 1791 blieb. Ingres wurde von seinen Zeitgenossen für seine schwache Grammatik und Rechtschreibung kritisiert und er beklagte sich oft darüber, dass seine Ausbildung in diesem Zusammenhang mangelhaft war; tatsächlich hatte er die bestmögliche Ausbildung zu dieser Zeit bekommen und es muss berücksichtigt werden, dass seine Schulausbildung durch seine künstlerische Ausbildung verkürzt wurde. Ingres schätzte Geschichte und hatte sich eine literarische Grundlage angeeignet - bei den frères und später bei den Professoren in den Kunstschulen von Paris und Toulouse.³⁰

Ingres besuchte mit elf Jahren die Académie royale de peinture, sculpture et architecture in Toulouse (nach Paris die glänzendste Akademie Frankreichs) und tat sich hier besonders hervor. Zu seinen Lehrern gehörten der Bildhauer Jean-Pierre Vigan, der Landschaftsmaler Jean Briant und der Maler Joseph Roques, der seine Verehrung für Raffael an den jungen Künstler übertrug.³¹ Ingres war ein strebsamer Schüler und gewann Preise und Auszeichnungen, der frühe Unterricht des Vaters hatte Früchte getragen. In diesem Rahmen bekam er eine traditionelle akademische Ausbildung und lernte das Kopieren nach alten Meistern und das Zeichnen nach lebenden Modellen.

²⁹ Dazu Théophile Silvestre: „J'ai été, dit-il, élevé dans le crayon rouge; mon père, musicien et peintre, me destinait à la peinture et m'enseignait la musique comme un passe-temps. Cet excellent homme, après m'avoir remis un grand portefeuille qui contenait trois ou quatre cent estampes d'après Raphael, Titien, Corrège, Rubens, Teniers, Watteau et Boucher - il y avait tout - me donna pour maître M. Roques, élève de Vien, à Toulouse.“ Silvestre 1856, S. 5.

³⁰ Kat. Ausst. Paris 2006, S. 94.

³¹ Vgl. Boyer D'Agen 1909, S. 374-375.

1797 kam Ingres nach Paris, um im Louvre seine Ausbildung in der Werkstatt von Jacques-Louis David, dem führenden Maler der Revolution, zu beginnen.

1801 gewann er mit dem Bild „Achill empfängt die Bittgesandtschaft des Agamemnon“ den begehrten Prix de Rome, eine jährlich verliehene Auszeichnung der Académie, die ein Stipendium einschloss und dem Gewinner ein Studium in Rom ermöglichte. Die allgemeinen finanziellen und administrativen Probleme, sowie der Umzug der Académie de France ließen seine Reise nach Italien vorerst nicht zu. Auch persönliche Gründe (seine finanzielle Notlage, die Fertigstellung öffentlicher und privater Aufträge, die ihm die für seinen Aufenthalt nötigen finanziellen Mittel einbringen mussten und auf der anderen Seite die Verlobung mit Anne-Julie Forestier) verzögerten seine Romreise.³²

1806 ging Ingres nach Italien, wo er in Rom sein Stipendium an der Académie de France begann. Die Reise führte ihn unter anderem nach Turin, Mailand, Parma, Modena, Bologna und Florenz, bis er schließlich in Rom ankam. In Italien kam er mit der Kunst der Renaissance und Raffael in Berührung und malte auch viel nach antiken Bildern. Ingres verbrachte achtzehn Jahre in Italien. Er wurde von der Kritik immer wieder verspottet und verhöhnt. Rückschläge konnte er nur schwer überwinden, er fühlte sich ungerecht behandelt und missverstanden. In Rom erfuhr er, wie schlecht seine Bilder im Salon von 1806 aufgenommen wurden; Ingres war es womöglich nur allzu Recht, seine Italienaufenthalte auszudehnen, denn dort konnte er genug Abstand von Kunstkritikern bekommen, die seine Werke nicht zu würdigen wussten.

1820 zog Ingres auf Anraten seines Freundes, des Bildhauers Bartolini, mit seiner Frau Madeleine für vier Jahre nach Florenz, wo er Bilder in den Uffizien und im Palazzo Pitti kopierte.

1824 wurde das Gemälde „Das Gelübde Ludwigs XIII“ im Salon ein solch triumphaler Erfolg, dass Ingres beschloss, in Paris zu bleiben. Das Jahr darauf erhielt er das Kreuz der Ehrenlegion und eröffnete eine Kunstschule, wo er als „chef d'école“ anerkannt wurde. Ingres war nach dem Misserfolg seines Bildes „Das Martyrium des heiligen Symphorian“ im Salon von 1834 derartig gekränkt, dass er sich dazu entschied, nie wieder im Salon auszustellen und nichts mehr mit der Öffentlichkeit zu tun haben wollte. Er war froh, die Leitung der Académie de France in Rom übernehmen zu können. Hier fertigte er mehrere Leinwände an, darunter „Antiochus und Stratonike“ (1840). 1841 kehrte Ingres nach Paris zurück und begann wenig später mit der Wandmalerei „Das Goldene Zeitalter“ im

³² Kat. Ausst. Paris 2006, S.147.

Schloss Dampierre. 1849 starb seine Frau Madeleine und er stellte seine Arbeit ein. 1851 wird Ingres zum Rektor der École des Beaux-Arts ernannt, ein Jahr später heiratete er Delphine Ramel. Es entstanden Gemälde wie die „Princesse Albert de Broglie“ (1853) und „Jeanne d’Arc“ (1854). Im Jahre 1855 wurde anlässlich der großen Pariser Weltausstellung eine Retrospektive mit Ingres’ Werken präsentiert.³³ Auf seiner eigenen Atelieraussstellung zeigte er das Porträt „Madame Moitessier“ und das Bild „Die Quelle“. Eine Reihe religiöser Gemälde entstanden, bei der die Jungfrau des „Gelübdes Ludwigs XIII“ gemalt wurde. Die erste Version von „Das Türkische Bad“ wurde 1859 fertiggestellt und 1860 in ein Tondo umgewandelt.

1867 starb Ingres im Alter von 86 Jahren in seiner Wohnung an einer Lungenentzündung. Er wurde auf dem Friedhof Père-Lachaise in Paris beigesetzt.

Ingres wird in die Generation der Künstler des Klassizismus eingeordnet, dessen Prinzipien er auch konsequent verfolgte. Doch es wird auch immer wieder betont, dass er ein schwer klassifizierbarer Künstler ist.³⁴ Ingres lebte sehr lange, wurde neun Jahre vor der französischen Revolution geboren und starb erst sieben Jahre nach der ersten impressionistischen Ausstellung; dabei durchlebte er zahlreiche künstlerische Bewegungen sowie drei Revolutionen.

Als Ingres 1780 geboren wurde, herrschte die Periode des Neoklassizismus. Er ist ein Nachfolger von Jacques-Louis David (1748-1825), jedoch hat er, im Gegensatz zu seinem Lehrmeister, weniger das politische Gedankengut in seinen Werken transportiert und sein Ziel war es auch nicht, aktivistische und kämpferische Kunst zu betreiben. Ingres’ Formensprache bleibt jedoch, vor allem in seiner Anfangsperiode, klassizistisch.

Will man Ingres künstlerisch einordnen, so scheiden sich die Geister. Laut dem Kritiker Théophile Gautier ist Ingres viel eher in die Bewegung der Romantiker einzuordnen.³⁵

Auf der anderen Seite ist Andrew Carrington Shelton der Meinung, dass sich Ingres jeglicher Kategorie entzieht und weder Romantiker, noch Klassizist, noch Modernist, weder Akademiker, weder Rebell, noch Reaktionär ist.³⁶ Er bezeichnet Ingres als „moderniste malgré lui“, einer, der unbeabsichtigt zum Aufbruch in die Moderne verholfen hatte, und der voran kam, selbst wenn er versuchte, sich rückwärts zu bewegen und zu Neuerungen führte, auch wenn es seine Intention war, die Tradition zu bewahren.

³³ Ebenda, S.359.

³⁴ Hauptmann 2006, S. 7.

³⁵ Gautier 2004, S. 60-61.

³⁶ Carrington Shelton 2005, S. 10.

Ingres selbst sah sich als Bewahrer der klassischen Tradition, dessen Grundlage vor allem die Schönheit ist: *„Il n’y a pas deux arts, il n’y en a qu’un: c’est celui qui a pour fondement le beau éternel et naturel. Ceux qui cherchent ailleurs se trompent, et de la manière la plus fatale. Qu’est-ce que veulent dire ces prétendus artistes qui prêchent la découverte du „nouveau“? A-t-il rien de nouveau? Tout est fait, tout est trouvé. Notre tâche n’est pas d’inventer mais de continuer, et nous avons assez à faire en nous servant, à l’exemple des maîtres, de ces innombrables types que la nature nous offre constamment, en les interprétant dans toute la sincérité de notre cœur, en les ennoblissant par ce style pur et ferme sans lequel nulle œuvre n’a de beauté.“*³⁷

Auch wenn die Literatur dazu neigt, Ingres als Pionier des Neoklassizismus zu bezeichnen, so kann man mit gleichem Recht behaupten, dass Ingres eine unklassifizierbare, ambivalente Position einnimmt.

Unter den Malerkollegen sind vor allem jene Künstler zu nennen, die bei David gelernt haben: Baron Jean Baptiste Regnault, Pierre-Paul Prud'hon, Anne-Louis Girodet, François Gérard, Antoine-Jean Gros, Pierre-Narcisse Guérin und Théodore Géricault. Diese Malerkollegen ähnelten einander, doch jeder entwickelte sich in eine andere Richtung.

Eugène Delacroix (1798-1863), Schüler von Pierre-Narcisse Guérin und Hauptvertreter der französischen Romantik, wird in der Kunstgeschichte stets als Antagonist von Ingres gesehen. Die „Querelle des Anciens et des Modernes“, die bereits Ende des 17. Jahrhunderts entflammte, wiederholte sich und so wurden Ingres und Delacroix einander gegenübergestellt. Nicht die Maler selber waren es, die diesen Streit in die Welt gesetzt hatten, sondern ihre jeweiligen Anhänger. So war Delacroix der „chef de l’école moderne“ oder „chef de l’école romantique“ mit Rubens als Vorbild geworden und Ingres der „chef de l’école classique“ mit Raffael als Ideal. Die Kritiker stellten die Linie der Farbgebung gegenüber und entspannen eine kunsttheoretische Debatte darüber, welche Form nun die bessere sei. Die Polarität von Klassizismus und Romantik war ein dominantes Merkmal des kritischen Diskurses in der französischen Malerei von 1820 und nur zwanzig Jahre später wurde dieser Streit zur personifizierten Rivalität zwischen Ingres und Delacroix überzeichnet.³⁸

³⁷ Delaborde 1870, S. 112.

³⁸ Vgl. Siegfried 2001, S. 78.

2.2. Ingres und die Frauen

Angesichts der großen Anzahl sinnlicher und erotischer Werke ist es interessant zu erfahren, welchen Bezug Ingres zu Frauen hatte und wie er auf Zeitgenossen wirkte. Es existieren einige Fotografien³⁹, Porträts⁴⁰ und Beschreibungen von ihm, die im Folgenden näher beleuchtet werden und Aufschluss über die Person Ingres in seiner Privatsphäre geben sollen.

Théophile Silvestre, der sich kein Blatt vor dem Mund nahm, lieferte eine eindringliche, wenn auch nicht sehr schmeichelhafte Beschreibung des Malers: „*M. Ingres est un robuste vieillard de soixante-quinze ans, de petite taille boulotte et strapassée; d'une vulgarité extérieure qui contraste étonnamment avec l'élégance affectée de ses ouvrages et ses tendances olympiennes; vous diriez, en le voyant passer, d'un rentier retiré des affaires et plutôt d'un curé espagnol en habit de bourgeois: teint brun, bilieux; oeil noir, vif, méfiant, colère; sourcil rare, contractile; front étroit, fuyant jusqu'au sommet du crâne pointu comme un cône; chevelure courte, drue, jadis très-noire, aujourd'hui grisonnante, divisée en deux parts égales à la mode des femmes; grandes oreilles; veines battant les tempes; nez saillant, un peu recourbé et paraissant court à cause de la distance qui le sépare de la bouche; joues musculeuses, débordantes; menton et pommettes très-ressentis, mâchoire de roc, lèvre épaisse et boudeuse*“.⁴¹ Vielleicht ist dies eine etwas grausame und übertrieben genaue Beschreibung von Ingres, aber sie zeigt, wie Zeitgenossen ihn sahen. Er glich äußerlich jedenfalls keinem sehr attraktiven Mann. Betrachten wir eine Fotografie des Malers, sehen wir einen frontal in die Kamera blickenden Mann mit Zylinder, der mit geradem Rücken aufrecht dasitzt (**Abb. 1**). Ingres muss hier bereits in fortgeschrittenem Alter sein, sein Gesichtsausdruck ist ernst aber stolz.

Ingres entspricht wenig dem romantischen Maler-Image sondern vielmehr dem Bild eines ordentlichen Kleinbürgers. Die Kunstgeschichte Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts hat den Künstler als kalten, strengen Akademiker dargestellt, doch geht man

³⁹ Etwa Adolphe-Jean-François Marin D'Allemagne, „Jean-Auguste-Dominique Ingres“, Fotografie, Paris, Cabinet des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque Nationale de France, in: Grimme 2006. S. 94.

⁴⁰ Henri Lehmann, „Jean-Auguste-Dominique Ingres“, 1863, Tusche auf Papier, 23,2 x 17,8 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago, in: Ebenda, S. 2.

⁴¹ Silvestre 1856, S. 3.

von seinem Briefwechsel bzw. zeitgenössischen Aussagen seiner Freunde aus, so erscheint Ingres durchaus als ein sensibler, gesprächiger und leidenschaftlicher Mann.⁴²

Delécluze erzählt, dass Ingres bereits in Studentenzeiten ernst, strebsam und zielstrebig war und sich von jeglichen jugendlichen oder studentischen Verrücktheiten distanzierte. Diesen Charakter behielt er sein ganzes Leben lang.⁴³

Man liest nichts über Skandale oder Affären mit seinen Modellen. Er erscheint nirgends als „Frauenheld“ oder als ein Mann mit erotischen Trieben. Er war zwei Mal verheiratet und blieb seinen Frauen womöglich stets treu; seine Modelle suchte er sich meistens in seiner Umgebung aus, auch Freunde, Bekannte oder Familienmitglieder posierten für ihn. Der Autor Alain schreibt diesbezüglich: *„C’est pourquoi, parmi toutes ces femmes, il ne trouva pas, autant qu’on sait, une seule aventure. Il n’était pas homme à ne pas craindre cette pudeur qu’il représentait à vif. Il fut bon époux.“*⁴⁴ Bei Pierre Cabanne liest man, dass Ingres mit zwei Frauen verheiratet war, und anstatt andere Frauen zu besitzen, begehrte er unzählige, darunter die Modelle seiner Bildnisse und die oft anonymen Mädchen die ihm für seine Kompositionen dienten.⁴⁵ Ingres ist ein Maler, der mit seinen Augen und seinem Pinsel die verschiedenen Frauen besaß und in seiner Kunst seinen erotischen Phantasien auslebte. Eine von Amaury-Duval überlieferte Anekdote erzählt, wie Ingres während seiner Arbeit angesichts seines weiblichen, jugendlichen Modells mehrmals vor Entzückung aufschrie⁴⁶, was zeigt, wie sehr der seriöse Ingres es genoss, nach der Natur zu malen, auch wenn er sehr viel mit Künstlervorlagen arbeitete.

Die Darstellung von Frauen in Ingres’ Werk ist neben seinem Wesen auch von seinen Lebensumständen unmittelbar geprägt. So ist es von zwingender Notwendigkeit, die Beziehung zu den wichtigsten Frauen in seinem Leben zu betrachten: zu seiner Mutter, seinen Schwestern und den beiden Ehefrauen.

⁴² Vgl. Ternois 2005.

⁴³ Delécluze 1855, S. 84.

⁴⁴ Alain 1949, Kapitel 3, ohne Seitenangabe.

⁴⁵ Vgl. Cabanne 1971, S. 59.

⁴⁶ „Une charmante jeune fille qui posait pour M. Ingres, me disait un jour: „Si vous saviez tous les cris d’admiration qu’il pousse quand je travaille chez lui!... J’en deviens toute honteuse... Et quand je m’en vais, il me reconduit jusqu’ à la porte, et me dit: Adieu, ma belle enfant; et me baise la main.“ Amaury-Duval 1993, S. 147.

Anne Moulet, die Mutter

Ingres äußerte sich selten über sein Verhältnis zu seiner Mutter, deshalb können wir diese nur indirekt begreifen.

Die Beziehung der Eltern wird in der Literatur als keine sehr gute bezeichnet.⁴⁷ Anne Moulet (1758-1817) und Joseph Ingres (1755-1814) haben sich um ihren ersten Sohn, Jean-Auguste-Dominique Ingres als einzigen wirklich gekümmert. Ingres war das älteste Kind, und viele seiner Geschwister starben früh. Er befand sich zwischen einem labilen Vater, der ihm gegenüber sehr beschützerisch war, und einer oft verzweifelten Mutter. Dies bezeugen einige Briefe Anne Moulets bis zur Trennung von ihrem Mann.⁴⁸

Wir wissen sehr wenig über Anne Moulet, außer dass sie sehr von ihrem Mann enttäuscht war und ihr Sohn sich von ihr entfremdete. Ein Brief von 1814 an ihn, womöglich nach dem Tod ihres Mannes, zeigt, wie sie zu diesem stand: *„Il aurait pu laisser une expectative moins affligeante à ses enfants sans état, mais respectons ses cendres“* und *„Conservons l'espérance dont il n'a cessé de nous fortifier dans ses derniers moments que nous retrouverions en toi la reconnaissance de tous les sacrifices qu'il fit pour te procurer le développement de tes dispositions naturelles dans la carrière honorable que tu parcours. Ses assurances ne sont point vaines, puisque tu commences à en donner la preuve à ta bonne mère.“*⁴⁹ Sie sah also ein, dass der Vater, obwohl er nie für die Familie da war, wenigstens seinen Sohn positiv unterstützt hatte und dieser Zeitaufwand Sinn machte, da seine Karriere anfang zu gedeihen.

Ingres lebte mit seiner Mutter und seinen Schwestern nur wenige Jahre zusammen, da er ab 1791 mit seinem Vater nach Toulouse ging. Charakterlich ähneln sich Ingres und seine Mutter und teilen Wertvorstellungen in Bezug auf die Familie, Religion und das Gefühlsleben. Briefe bezeugen, dass er und seine Mutter immer in Kontakt blieben und eine enge Beziehung führten.⁵⁰

1814, nach dem Tod des Vaters, kam Anne Moulet nach Rom, um bei ihrem Sohn zu wohnen. Als sie stirbt, schreibt Ingres 1818 aus Rom einen Brief an Gilibert, in dem er den Tod seiner geliebten Mutter, die ihm wiederum über den Tod seines Vater hinweg half, beklagt und beteuert, dass sie zu früh ging.⁵¹ Auch wenn die Familienverhältnisse

⁴⁷ Alain 1949, siehe Ingres' Biographie, ohne Seitenangabe.

⁴⁸ Vgl. Guégan 2006b, S. 16.

⁴⁹ Brief von Ingres' Mutter, August 1814, in: Kat. Ausst. Paris 2006, S. 100.

⁵⁰ Insbesondere der Brief vom 5. August 1814 bezeugt dies. Vgl. Vigne, S. 19-21.

⁵¹ Boyer d'Agen 1909, S. 33-34.

schwierig waren und Ingres nicht viel Zeit mit seiner Mutter verbrachte, hegte er zärtliche Gefühle für sie.

Die Schwestern

Ingres kannte seine Schwestern kaum, kümmerte sich aber finanziell um sie. Er bat seinen Freund Gilibert, über sie zu wachen, und seine Mutter gab ihm durch Briefe Neuigkeiten von der Familie. Die Mutter beschrieb ihre Töchter als fleißige Näherinnen und verheimlichte ihm, dass Augustine, die ältere Schwester, das Jahr zuvor einen Sohn unbekannten Vaters geboren hatte. Ihre Schwester trug das Jahr darauf ebenfalls ein außereheliches Kind aus, welches sie weggab. Kurz vor seinem letzten Besuch in Montauban 1826 schrieb Ingres an seinen Freund Gilibert, dass er sich freut, seine Schwestern zu sehen.⁵² Viel später, 1862, zeigte er sich in einem an Armand Cambon gerichteten Brief sehr verärgert, ihn die Probleme seiner Schwester ihn besorgten und beschäftigen und er Montauban vermisste.⁵³

Die Familienverhältnisse Ingres' sind alles andere als einfach, und trotzdem lässt der Maler die Familie nicht im Stich und äußert sich als fürsorglicher Bruder. Womöglich fühlte er sich dazu verpflichtet, weil sein Vater seine Frau und Kinder für ihn vernachlässigt hatte. Vor allem nach dem Tod seiner Eltern ging er seiner Rolle als Ältester der Familie nach und half den Geschwistern finanziell aus.⁵⁴

Madeleine Chapelle, die erste Frau

Neben seiner Mutter war bestimmt auch seine erste Frau, Madeleine Chapelle, prägend für seine Haltung gegenüber Frauen. Bevor Ingres Madeleine heiratete, hatte er zwei andere Beziehungen. Bis 1807 war er mit der Künstlerin Julie Forestier verlobt, die Beziehung zerbrach, nachdem Ingres nach Rom gegangen war. 1812 bat der Künstler um die Hand eines dänischen Mädchens, Laura Zoega, doch 1813 trennten sich die Verlobten wieder, da Laura einen anderen Mann bevorzugte.

Ingres und Madeleine Chapelle wurden von ihrer verheirateten Cousine Madame Adèle de Lauréal, die der Maler zuerst begehrt hatte, verkuppelt. Madeleine, die ihrer Cousine angeblich ähnlich schaute, war 31 Jahre alt und wohnte in Guéret, wo sie ein Modegeschäft besaß. Madeleine und Ingres lernten sich durch einen Briefwechsel kennen und

⁵² Ebenda, S. 137.

⁵³ Ebenda, S. 446.

⁵⁴ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 92-93.

wenig später traf sich das Pärchen in Rom.⁵⁵ Es dauerte nicht lange und Ingres konnte seinen Heiratsdrang stillen: Am 4. Dezember 1813 ehelichte er in Rom Madeleine. Die Ehe dauerte 36 Jahre und es scheint, als wäre die Beziehung eine sehr glückliche gewesen. Ingres kam aus zerrütteten Familienverhältnissen und wollte alles besser machen, was ihm auch gelang, weil er, im Gegensatz zu seinem Vater stets für seine Frau da war.

Selbst 20 Jahre nach seiner Hochzeit schrieb er an seinen Freund Gilibert, dass er mit seiner Frau sehr glücklich ist, „*der besten und achtbarsten aller Frauen*.“⁵⁶ Nur die Fehlgeburt eines Sohnes 1814 trübte die Beziehung und das Pärchen blieb ohne Nachkommenschaft.⁵⁷

Madeleine wird als ideale Hausfrau beschrieben. Sie war sehr sparsam und verwaltete die Finanzen. Sie war eine Frau, die ihren Mann in guten und schlechten Zeiten unterstützte: „*cette femme qui, dans les plus grandes difficultés de la vie, fut toujours pour M. Ingres d'un si utile secours, qui supporta sans une plainte une existence souvent bien pénible, et n'eut pas même un instant la pensée de le détourner d'une voie qu'il suivait si résolument, et qui semblait devoir être fermée à tout succès?*“⁵⁸ Ein Porträt Madeleines veranschaulicht, wie Ingres sie sah (**Abb. 2**). Sie wird in einer typisch bürgerlichen Kleidung beim Nähen gezeigt. Dieses Porträt ist eine stereotypisierte Darstellung einer Frau bei einer Arbeit, die speziell mit dem weiblichen Geschlecht assoziiert wurde.

Amaury-Duval, der Schüler Ingres', erzählte, dass die Malerei sie nichts anging und sie sich mütterlich um Ingres kümmerte. Weiters berichtete er, dass sie eine sehr eifersüchtige Frau war und ihren Mann gerne für sich hatte: „*En général assez jalouse de l'affection de son mari, elle avait la réputation de ne l'avoir jamais laissé se lier avec ses confrères; elle le voulait pour elle seule*.“⁵⁹ Keine ernsten Streitereien sind überliefert; Ingres und seine Frau scheinen einander gut ergänzt zu haben. Das Gemälde Jean Alaux' (1786-1864) „L'Atelier d'Ingres à Rome“ von 1818 veranschaulicht die intime

⁵⁵ „Ingres garde le secret de ses intimités. À 32 ans, il décide de se marier. Première tentative: il s'adresse aux parents d'une jeune Danoise - le père est un archéologue - et rompt. Second essai: par l'entremise de ses amis les Lauréal, il correspond avec l'une de leurs cousines, Madeleine Chapelle, qui habite Guéret. Les fiançailles se font à distance. Madeleine vient à la rencontre de son futur. Entrevue près de Rome, sur la route de France, auprès du 'Tombeau de Néron'. Mariage en décembre 1813. Cette union entre jeunes gens qui se connaissaient à peine allait subir une rude épreuve.“ Angrand 1968, S. 25-26.

⁵⁶ Ebenda, S. 229.

⁵⁷ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 260.

⁵⁸ Amaury-Duval 1993, S. 33-35.

⁵⁹ Ebenda.

Privatsphäre des Pärchens (**Abb. 3**). Wir blicken in das Interieur ihrer Wohnung, die offene Tür zeigt den Künstler mit einer Geige in der Hand (seine zweite große Leidenschaft neben dem Malen); seine Frau, die ein einfaches Kleid trägt und ein Tuch in der Hand hält, blickt ihren Mann von dem vorderen Türstock aus an. Diese Szene erweckt eine gewisse Komplizenschaft und veranschaulicht gleichzeitig eine ruhige und friedliche Atmosphäre, bei der jeder in seinem persönlichen Bereich tätig ist.

Madeleine war ein beliebtes Modell von Ingres. Die Bilder, die er von ihr malte, lassen die Zärtlichkeit, die er für sie empfand, erkennen, obwohl er der Porträtzeichnung ansonsten abgeneigt war. In seinen Darstellungen erscheint Madeleine stets bürgerlich und zugeknöpft gekleidet, nicht wie in den sinnlich-erotischen Porträts, die Ingres von anderen Frauen malte. Doch könnte man sagen, dass die Bilder von Madeleine Gelassenheit und Ruhe vermitteln. Auch die Bleistiftzeichnung von 1830 strahlt Harmonie aus (**Abb. 4**). Sie zeigt Madeleine im Bildvordergrund, die den Betrachter anblickt. Im Hintergrund links hinter ihrer Schulter hat Ingres sich selbst in einem Gehrock gezeichnet. Er blickt in dieselbe Richtung, statt seinen fünfzig Jahren wirkt er eher wie dreißig. Madeleine trägt einen großen Hut und streckt ihr großzügiges Dekolleté vor. Ingres und sie wirken sympathisch und freundlich. Madeleine dominiert die Szene. Es gibt keinen Körperkontakt zwischen den beiden, doch es scheint, als würde Ingres achtsam über seine Frau wachen.

Einzig eine sehr interessante und erstaunliche, von Millet überlieferte Daguerrotypie von ca. 1852 zeigt Madeleine in einer verloren gegangenen, sehr aufreizenden Leinwand dargestellt (**Abb. 5**). Sie wird auf einem Bett in einer liegenden, auf Kissen ruhenden Aktpose mit geschlossenen Augen und nach vor gerichtetem, vor der Hüfte positionierten Arm gezeigt. Womöglich wurde dieser Akt in Rom gemalt und um 1852 zerstört, als Ingres seine zweite Frau heiratete. Vielleicht wollte er eine Erinnerung von diesem Bild behalten wollen.⁶⁰ Es scheint hastig in seinem Atelier aufgenommen worden zu sein, da die Ränder der Leinwand, die auf einer Staffelei abgelegt wurde, abgeschnitten sind und im Hintergrund das Bildnis von Madame de Moitessier (1851 fertiggestellt) zu erkennen ist. Diese Daguerreotypie könnte darauf hinweisen, dass seine erste Frau ihm über ihre Haushaltstätigkeiten hinaus ebenfalls als Aktmodell diente. Auch eine überlieferte Anekdote ist aufschlussreich dafür, dass Ingres nicht so sittsam war, wie er tat, beziehungsweise dargestellt wurde: *„Au fait, le viel Ingres était resté baiseur dans l'âge le plus avancé; et lorsqu'il commençait à être excité à l'Opéra par quelque danseuse, il*

⁶⁰ Cuzin / Salmon 2006, S. 114.

*s'écriait: «Madame Ingres, en voiture!» et il opérait dans le retour chez lui“.*⁶¹ Diese Anekdote ist verwunderlich, lässt einen jedoch schmunzeln, da der konservative Akademikermaler Ingres selbst in höherem Alter als sexuell aktiven Mann darstellt.

Als Madeleine 1849 plötzlich an einer Bluterkrankung stirbt, fällt Ingres in tiefste Trauer.⁶² Er hatte seine Begleiterin, Vertraute und sein Modell verloren. Wie sehr ihr Tod den Maler bestürzte, zeigt die Tatsache, dass er daraufhin seine Arbeit im Schloss Dampierre und mehrere Damenporträts, darunter jenes von Inès Moitessier, abbrach.

Nach dem Tod Madeleines zieht sich Ingres einige Zeit zurück und produziert sehr wenig, was auch an seinen zunehmenden Augenproblemen liegt. Sein Witwerdasein ließ seine Freunde verzweifeln, weil er nicht einmal fähig war, die einfachsten Alltagspflichten alleine zu bewältigen.⁶³

Delphine Ramel - die zweite Frau

Doch ab 1851 nimmt Ingres seine Malerei wieder auf und heiratet 1852 mit seinen 71 Jahren die 43-jährige Delphine Ramel, eine Verwandte seines Freundes Marcotte, des Präsidenten und späteren Rektors der École des Beaux-Arts. In einem Brief an Pauline Gilibert beschreibt er seine Frau folgendermaßen: *„la personne la plus digne, la plus aimable, la plus distinguée qui veut bien se trouver heureuse de porter (son) nom“, „l'excellente femme...“* und *„si attachée à l'existence de son mari auquel elle prodigue de «tendres soins».*⁶⁴ Ingres fand also rasch nach dem Tod seiner ersten Frau zu neuem Glück. Man könnte sagen, dass er schwer in Einsamkeit leben konnte und in einem bürgerlichen Eheleben einfach glücklicher war. Ingres' Ehen haben beide das arrangierte und wenig romantische Kennenlernen, aber auch das zärtliche Umsorgen durch die häusliche Frau gemeinsam.

Auch seine zweite Ehe verlief sehr glücklich und dank seiner günstigen finanziellen Situation zog Ingres mit seiner Frau in ein großes Haus samt Atelier in Meung-sur-Loire, später erwarb er eine große Wohnung in Paris. Erst 1859 malte er ein Bild Delphine Ramels (**Abb. 6**). Das Halbfigurenporträt zeigt Delphine im Profil sitzend, die Porträtierte wendet ihren Kopf links zum Betrachter hin. Der Bildausschnitt ist eng und sie füllt die

⁶¹ Edmond und Jules de Goncourt. *Mémoires de la vie littéraire*, Donnerstag 11. August 1892, Paris 1956, Band 4, S. 293, in: Kat. Ausst. Paris 2006, S. 176.

⁶² Ebenda, S. 231.

⁶³ Vgl. Vigne 1995b, S. 284.

⁶⁴ Amaury-Duval 1993, S.233.

Leinwand. Sie hat ein leichtes Lächeln auf ihren roten Lippen und wirkt sympathisch, aber gleichzeitig stolz. Im Vergleich zu den Porträts von Madeleine erscheint Delphine viel pompöser gekleidet und nicht so zugeknöpft, sie trägt ihren edlen Schmuck zur Schau, was auch daran liegt, dass Ingres finanziell abgesichert war und seiner Frau den nötigen Luxus bieten konnte.

Ingres wurde von seinen Zeitgenossen immer wieder verspottet, eine fast dreißig Jahre jüngere Frau geheiratet zu haben und in einem solch hohen Alter erotische Bilder wie „Das Türkische Bad“ geschaffen zu haben.⁶⁵ Mit diesen Tatsachen war es fast zwangsläufig, dass man ihm eine gewisse Virilität nachsagte.

Es verwundert nun umso mehr, dass sich hinter einer derart sinnlichen Produktion an Leinwänden ein strenger Akademiker verbergen sollte, der ein Leben jenseits von „Folies“ führte oder außereheliche Eskapaden ablehnte. Ingres, der stets als ehrbares Mitglied der Gesellschaft angesehen wurde, dürfte somit ein durchaus interessanter und entgegen dem Anschein ein viriler und leidenschaftlicher Mann gewesen sein.

2.3. Künstlerische Einflüsse

Ingres wollte die Kunst auf seine ganz eigene Weise reformieren, dazu gehörten die Bewahrung der Tradition und die Neuschöpfung der Kunst durch künstlerische Vorbilder. Dies führt uns dazu, die Position des Künstlers als klassizistischen Maler in Frage zu stellen und die verschiedenen stilistischen Komponenten in seinem Werk zu untersuchen. Wie bereits erläutert, erhielt Ingres eine traditionelle akademische Ausbildung und beschäftigte sich bereits in jungen Jahren mit dem Kopieren kunsthistorischer Vorbilder. Kritiker sprachen von einer gewissen Phantasielosigkeit, weil er sich immer wieder auf seine Vorbilder berief, doch Ingres verteidigte sich: *„Il n’y a point de scrupule à copier les anciens. Leur productions sont un trésor commun où chacun peut prendre ce qui lui plaît. Elles nous deviennent propres, quand nous savons nous en servir: Raphael, en imitant sans cesse, fut toujours lui-même“*.⁶⁶ Demnach ist eine Rückberufung auf Vorbilder durchaus nützlich und auf keinen Fall verwerflich.

⁶⁵ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 176.

⁶⁶ Ebenda, S. 24.

2.3.1. Jacques-Louis David (1748-1825)

Ingres' Lehrer Jacques-Louis David war von den Theorien Mengs (1728-1779) und Winckelmanns (1717-1768) beeinflusst. Künstler sollten sich auf die antike römische und griechische Kunst berufen. Anfangs orientierte sich Ingres zwar an dem klassisch-realistischen Stil seines Lehrers, verfolgte aber nach und nach persönliche Stilmerkmale. Bereits in seinem Frühwerk fallen Divergenzen zwischen Ingres und seinem Lehrer auf, wie die Leinwand „Die Gesandten Agamemnons bei Achilles“ von 1801 zeigt (**Abb. 7**). Ingres hat das Bild in zwei symbolische Gruppen aufgeteilt. Die linke Seite verkörpert den Frieden und die rechte Seite den Krieg. Links erscheint der Krieger Achilles, der sich aus dem Kampf zurückgezogen hat. Rechts versuchen die Gesandten Agamemnons, unter der Leitung von Odysseus, gefolgt von Phönix und Ajax, vergeblichst Achilles dazu zu bewegen, den Kampf wieder aufzunehmen. Die nackten und muskulösen Krieger sind von antiken Statuen inspiriert.⁶⁷ Der Raum mit den poussinesken Figuren⁶⁸ geht wenig in die Tiefe, so dass die Gebirgslandschaft im Hintergrund kulissenhaft wirkt.

Die Komposition entspricht dem klaren Aufbau Davids in „Der Schwur der Horatier“ von 1784 (**Abb. 8**): Die Linien, die die Richtung der Bein- und Armhaltung oder Lanze vorgeben, verlaufen parallel zueinander. Die männliche Gruppe setzt sich aus senkrechten, parallelen Linien zusammen, während die andere Gruppe aus Kurven besteht. Im Vergleich zu David nützt Ingres dieses Prinzip für zwei Männergruppen, bei denen ein Spiel subtiler Schrägen und Vertikalen dominiert.⁶⁹

Auf den ersten Blick entspricht das Werk der Lehrmeinung Davids, dennoch gibt es offenkundige Abweichungen in der Ausführung.

Gegenüber der statuarischen Gruppe der Gesandten in der rechten Bildhälfte, die der Darstellung des römischen Heldentums entspricht, wirken Achilles und Patroklos lebendig und voller jugendlicher Anmut. Die Farben wirken sanfter als bei David, die Formgebung der Schatten und der Lichter zeigen die Beherrschung dieser Stilmittel.

Ingres' Vorliebe für glatte Proportionen, geschmeidige Konturen und langgezogene, grazile Körper kommen hier bereits zum Vorschein. Diese Formgebung wird ohne Volumen erzeugt und beinhaltet bereits außergewöhnliche graphische Qualitäten.⁷⁰

⁶⁷ Vgl. Rosenblum 1985, S. 58.

⁶⁸ Vgl. Vigne 1995, S. 37.

⁶⁹ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S.113-114.

⁷⁰ Vgl. Rosenblum 1985, S. 58.

Die formale Herausforderung reizte Ingres mehr als eine dramatische Handlung (die Dargestellten unterhalten sich) oder der moralische Inhalt. Im Unterschied zu seinem Lehrer verzichtet Ingres in seinen Historienmalereien auf heroische Themen und malt stattdessen ruhige Szenerien mit wenigen Gestalten.⁷¹

Im Gegensatz zu David legt Ingres nicht ausschließlich auf die Wiedergabe des Modells wert, sondern auch auf die Problematik der Form. Der Unterschied zwischen Ingres und David beruht auf der unterschiedlichen Auffassung, wonach die Linie nicht dem Modell sondern dem Zuschauer untergeordnet wird: *„La ligne rend possible une sélection des éléments sensibles, indépendamment des combinaisons de couleur. Toute la différence qui sépare David de Ingres est dans cette conception différente qui subordonne la ligne non pas au modèle mais à l'impression recue par le spectateur.”*⁷²

Pierre Francastel bemerkt, dass Ingres im Gegensatz zu David, der an der realistischen Darstellung des Sujets und der Form festhält, sich nach der abstrakten Ausarbeitung des Zeichens richtet.⁷³ Ingres kann zwar keine neuartige Vision liefern, doch auf dem Gebiet der Arabeske, der Linie ist seine Vision äußerst modern. Er zeichnete seine Gestalten nicht mehr wie ein Davidschüler als verlebendigte, plastische Werke, sondern erfasste sie porträtthaft und natursinnlich in ihrer Modellwahrheit und in ihrer individuellen Erscheinung. Er schuf eine Umwandlung der stofflichen Naturnachahmung in die abstrakte Flächigkeit der Bildform.⁷⁴

2.3.2. John Flaxman (1755-1826)

Es verwundert nicht, dass der zeitgenössische, englische Bildhauer und Zeichner John Flaxman anlässlich seines Besuchs 1802 im Pariser Salon Ingres' Abstraktion der Linie lobte und das ausgestellte Bild als das beste Werk bezeichnete, das er in Paris gesehen hatte.⁷⁵ Flaxman ist für seine schlichten, zweidimensional wirkenden Umrissillustrationen von Homers "Ilias" und "Odyssee" von 1793 bekannt geworden und war für Ingres eine wichtige Inspirationsquelle.

⁷¹ Vgl. Christoffel 1945, S. 64.

⁷² Francastel 1955, S. 17.

⁷³ Ebenda.

⁷⁴ Vgl. Christoffel 1945, S. 59.

⁷⁵ Vgl. Delaborde 1870, S. 212-213.

Er hat sich von griechischen Vasenbildern und Flachreliefs anregen lassen, die auf der Linienführung und die Anordnung von Figuren basieren (**Abb. 9, 10**). Seine Figuren stellt er im Profil dar und er verzichtet auf Tiefenwirkung und eine illusionistische Lichtmodellierung. Es existieren keine Schatten, und der Blickpunkt des Betrachters liegt oberhalb des Bildes. Durch die Verwendung weniger Linien entsteht ein abstraktes Formgefüge.

Auch in der frühen Darstellung „Diomedes und Venus“ von 1810-1812 setzt sich Ingres mit der Thematik und mit dem Stil Flaxmans auseinander (**Abb. 11, 12**). Hier wird deutlich, wie er das Bild durch die Umrisslinie simplifiziert. Im Gegensatz zu einer illusionistischen Malerei der Renaissance oder des Barock verzichtet Ingres auf Körperlichkeit.

Im Hintergrund suggerieren die Wolken statt Rauntiefe eine große Dichte, vor der die Figuren konzentriert und in der Fläche verhaftet sind. Diese ist fein modelliert und ähnelt dem flachen Relief eines fein gemeißelten, antiken Cameos.⁷⁶ Obwohl die Pferde, der Streitwagen und die Figuren in dünnen Schichten angeordnet sind, erzeugt Ingres eine sanfte Oberfläche; die Rüstung und Drapierung schaffen sinnliche Arabesken auf der scheinbaren Flächigkeit.

Die hilflose Venus, die sich in der rechten Bildhälfte befindet, verrät Ingres' große Meisterschaft in der Darstellung der weiblichen Gestalt. Sie fällt vor allem durch ihre stilisierten Körperformen und seltsam gebogenen Glieder auf. Ihre ausgestreckte, schlaffe Hand mit den zugespitzten Fingern bildet eine flüssige Linie, welche sich über die linke Schulter erstreckt, sanft nach unten schwingt und den Umriss des Hüftschwungs und der Drapierung erreicht.⁷⁷

Der birnenförmige Torso und der lang gestreckte Hals in aufrechtem Profil weisen eine Eigenheit auf, die in Ingres' erotischem Werk immer wieder aufscheinen wird.⁷⁸ Diese frühe Venusdarstellung mit den biegsamen und formbaren Körpergliedern legen seine Auffassung weiblicher Schönheit dar. Wie wir später sehen werden, sind seine Frauenfiguren, zu denen Thetis, Angelika, die Odaliskinnen oder Damen der Gesellschaft gehören, Remineszenzen an die Venus.⁷⁹

⁷⁶ Vgl. Ebenda, S. 21.

⁷⁷ Vgl. Rosenblum 1985, S. 21.

⁷⁸ Vgl. Jover 2006, S. 29.

⁷⁹ Vgl. Rosenblum 1985, S. 21.

Die erwähnten Bilder sind Beispiele seiner jugendlichen Experimentierfreudigkeit. Ingres verwandelt die Grundsätze seines Lehrers Davids in eine persönliche, auf die Reinheit der Linie und Einfachheit des Umrisses basierende Bildsprache.⁸⁰ Er hat sich in „Diomedes und Venus“ von der antiken und primitiven Bildsprache flächiger Bildnisse, der Präzision der Umrisse und geometrischen Stilisierung griechischer Vasenmalereien inspirieren lassen.

2.3.3. Die „Primitifs“

Der Wille, zur Klarheit der griechischen Skulptur und etruskischen Vasenmalerei zurückzufinden, resultierte ebenfalls aus der Konfrontation mit einer Künstlergruppe, die sich „Barbus“ oder „Primitifs“ nannte und aus dem Atelier Davids kam. Ihr Begründer war Maurice Quay, der auch „Agamemnon“ genannt wurde.⁸¹ Das Kollektiv verlangte, dass sich die Malerei auf die griechische Kunst und nicht mehr auf die römische Antike stützen sollte. Die so genannten „Barbus“ kritisierten ihren Lehrer David, weil er in ihren Augen zu römisch war.⁸² Was Ingres aber von den „Primitifs“ unterscheidet, *„ist ein starkes Gefühl für die feinste Nuance der Bewegung, für die leiseste und lebendigste Schwellung und Senkung der Körperlinie, das durch allen Archaismus der Form blutvoll hindurchdringt.“*⁸³

Selbst wenn Ingres kein Anhänger der „Barbus“ war, profitierte er von der neuen Bewegung und schätzte ebenfalls die Lektüre des griechischen Epikers Homer, des Lieblingsautors der „Primitifs“.

Die Einsendungen Ingres' an das Pariser Institut zeigen, dass der Künstler sich bereits früh von der Davidschen Malerei distanzierte. Er entwickelte eine eigene Formensprache, die es wagte, die weibliche Figur zu deformieren. Was heute als sehr modern gilt, betrachteten die Akademiker damals als Rückschritt. Die Kritik machte Ingres beim Pariser Salon 1806 zu schaffen, seine Bilder wurden negativ bewertet und als „gothique“, ein Synonym für „barbarisch“, disqualifiziert. Die Gründe dafür waren die formale Dichte der Zeichnung, die sichere und genaue Flächenteilung und die spannungsgeladene Führung der Umrisse. Man verglich Ingres mit der deutschen Schule, die durch eine

⁸⁰ Vgl. Ebenda, S. 17.

⁸¹ Vgl. Vigne 1995, S. 30.

⁸² Vgl. Kat. Ausst. Wien 1991, S. 13.

⁸³ Friedländer 1977, S. 86.

gewisse „Starrheit“ charakterisiert war. Dürer, der diese Schule repräsentierte, warf man stilistische Mängel wie trockene Konturen, eine fehlende luftige Perspektive und zu viele gebrochene Falten vor. Weiters wurde Ingres wegen seiner abstrakt wirkenden Zeichnung und der grellen Lokalfarbe mit den „Primitifs italiens“ verglichen. Auch die flämische Malerei des 15. Jahrhunderts wurde zum Vergleich herangezogen; hinsichtlich der statischen Beschaffenheit und der Genauigkeit seiner Oberflächenstruktur erinnerten seine Bilder an die Kunst Jan van Eycks.⁸⁴

2.3.4. Raffael

Weitere Einflüsse auf sein Werk fand Ingres während seiner Italienreise, wo er neben Tizian und Raffael auch die Fresken Masaccios studierte. Im Vatikan begegnete er Raffael, der sein Leben lang sein größtes Vorbild blieb. Er bewunderte ihn besonders als Zeichner mit seinen eleganten, weichen Linien und griff oft sein Kompositionsschema auf.

Vor allem bei seinen religiösen Sujets kopierte Ingres von seinem Vorbild Raffael, wie etwa die „Madonna dell'Impannata“ oder die „Madonna di Foligno“ (beide vor 1806).

Ab den 1820er finden sich bei Ingres vermehrt Darstellungen der Madonna. Es scheint so, als sehe er in Raffaels Madonnen, welche Schönheit, Harmonie und Symmetrie in sich vereinen, die geeignetste Inspirationsquelle für seine Darstellungen. Das Gemälde „Das Gelübde Ludwig XIII“ von 1824 (**Abb. 13**) kann exemplarisch für einen Vergleich herangezogen werden, um das Vorbild Raffaels zu illustrieren.

Das Gemälde ist in zwei Zonen unterteilt und verbindet das Profane mit dem Sakralen: Die frontal stehende Madonna, die von einem schweren, harmonische Falten werfenden Gewand umhüllt ist, trägt das nackte Jesuskind auf ihrem Arm und schwebt im himmlischen Bereich, während Ludwig XIII vor dem Altar im irdischen Bereich kniet. Der König ist vom Betrachter abgewandt und streckt mit der Geste der Hingabe seine Arme zur Madonna empor.

Die Quellen für diese Leinwand sind zahlreich und Ingres verwendete dafür die berühmtesten Madonnen Raffaels: Die Gruppe der Jungfrau mit Kind tritt hervor und kontrastiert mit dem leuchtenden Hintergrund. Die dunklen Vorhänge auf der rechten und linken Seite erzeugen eine Art Baldachin, aus dem das Licht hervorbricht. Diese Darstellung, sowie das rechte, sich aufstützende Bein der Madonna, ist auf Raffaels „Sixtinische Madonna“ in Dresden zurückzuführen (**Abb. 14**). Auch die „Madonna de

⁸⁴ Vgl. Allard 2006, S. 90.

Foligno“ in der Pinacoteca Vaticana, mit der Ingres vertraut war (er studierte das Bild im Louvre bevor es nach Italien ging), dürfte als Inspiration gedient haben (**Abb. 15**). Die zwei unterteilten Register, mit den gesenkten Augen der Madonna, die sich in Richtung des knieenden Fürbitters richten, die Engel, welche das cartello präsentieren, und der Einfall, die Jungfrau auf Wolken zu setzen, verbinden die Bilder miteinander. Der leuchtenden Farbgebung in der Leinwand Raffaels, die das satte Rot und Blau der Kleidung auf einem knalligen gelb-orangen Diskus hervortreten lässt und loslöst, entspricht Ingres' Darstellung, die von dem gelb-goldenen Hintergrund hervorgehoben wird.

Womöglich spielte auch Raffaels „Madonna unter dem Baldachin“ eine Rolle: Die zwei Engel im Vordergrund erinnern an die Engel die das cartello präsentieren, während die weit ausholende Geste der Engel, die den Vorhang beiseite ziehen, an die jugendlichen, gelenkigen Engel der Darstellung in der Kathedrale von Montauban erinnern.

Das ovale, frontale Gesicht der Madonna mit den niedergeschlagenen Augen, die das Kind an sich presst, ihren Kopf aber in Richtung des Betrachters dreht, ähnelt dem Gesicht der „Madonna mit den Kandelabern“ oder der „Madonna del Granduca“ (**Abb. 16**).

Trotz der zahlreichen Bilder Raffaels, die Ingres als Inspirationsquelle dienten, wirkt „Das Gelübde Ludwig XIII“ eigenständig. Bei der Darstellung der Muttergottes gelingt Ingres gleichzeitig die Betonung der Abstraktion und Sinnlichkeit, was dazu führt, dass er die raffaelesken Darstellungen überhöht. Mit Hilfe der stilisierten, idealen Umrisslinie versucht er der zeitlosen Wahrheit des Christentums adäquat Ausdruck zu geben und andererseits der Figur mit ihrem lasziv gesenkten Blick und sinnlich geformten Lippen einen hohen Grad an physischer Präsenz und erotischer Ausstrahlung zu verleihen.⁸⁵ Rosenblum beschreibt ebenfalls die Vermischung von Unschuldigkeit und Sinnlichkeit in dieser Darstellung.⁸⁶

Ingres äußerte sich 1821 über Raffael folgendermaßen: *„Il ne faut pas croire que l'amour exclusif que j'ai pour ce peintre (Raphael) me fasse son singe: chose d'ailleurs si difficile, ou mieux, impossible. Je pense que je saurai être original en imitant. Eh! Qui, dans les*

⁸⁵ Vgl. Kat. Ausst. Wien 1991, S. 91.

⁸⁶ „(...) the Virgin's downward, heavy-lidded gaze and full, rouged lips are saturated with Ingres's boudoir sensuality, announcing that strong strange amalgam of would-be innocence and an innate voluptuousness which was vulgarized in so much official religious art of the nineteenth century.“ Rosenblum 1985, S. 126.

grands, qui n'a pas imité? On ne fait rien de rien, et c'est en se rendant les inventions des autres familières que l'on en fait de bonnes. Les hommes qui cultivent les lettres et les arts sont tous enfants d'Homère.“⁸⁷ Ingres wehrte sich demnach gegen die Vorwürfe, er würde nur die Kunst Raffaels kopieren; für ihn sind Vorbilder nützlich, um etwas Neues, Originelles zu erschaffen.

Delécluze stellte fest, dass Ingres bereits in seinen ersten Frühwerken in Davids Atelier stilistische Eigenheiten entwickelte, die sein späteres Werk charakterisieren würden: die Feinheit der Kontur, ein tiefgründiges Gefühl für die Form und eine Festigkeit in der Gestaltung.⁸⁸

Obwohl Ingres eine offizielle Laufbahn verfolgte, denn ab 1825 wurde er als Mitglied in der Akademie und 1829 als Professor an der École des Beaux-Arts aufgenommen, herrschten bis zu seinem Tod ernste Streitigkeiten zwischen ihm und seinen Kollegen. Ingres hörte während seiner Laufbahn nicht auf, dem Institut und der École des Beaux-Arts feindselig gegenüberzustehen. Dies erklärt sich einerseits durch das Unverständnis der Akademie gegenüber seinen Frühwerken und die dadurch hervorgerufenen Kränkungen. David missbilligte die Entwicklung seines Schülers, der sich von seiner Lehre entfernte. Am Ende seiner Karriere fasst Ingres die Divergenzen zu David positiv auf: *„David ist der wahre Erneuerer der französischen Kunst und ein sehr großer Meister. (...) Es war David, der mich gelehrt hat, eine Gestalt auf ihre Füße zu stellen und einen Kopf auf die Schultern zu setzen. Wie er, habe ich mich dem Studium der Malereien von Herkulaneum und Pompeji gewidmet, und obschon ich im Grunde stets seinen ausgezeichneten Prinzipien treu geblieben bin, glaube ich mir einen persönlichen Weg erschlossen zu haben, indem ich der Liebe, die er für die Antike hegte, die Leidenschaft für die lebendige Natur, die Beschäftigung mit der großen Tradition der italienischen Schulen und insbesondere mit den Werken Raffaels hinzufügte.“*⁸⁹

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch tiefgreifende Veränderungen in der westlichen Kunst geprägt, welche die Periode des Neoklassizismus und der Romantik betreffen. In dieser Übergangsperiode herrschen neue Ideen vor, ein Bruch mit der Tradition der Renaissance wird vollzogen. Die Kunst von Ingres muss in diesem komplexen Zusammenhang gesehen werden. Als Schüler Jacques Louis Davids, dem

⁸⁷ Delaborde 1870, S. 96.

⁸⁸ Delécluze 1855, S. 84-85.

⁸⁹ Vgl. Vigne 1995, S. 62.

französischen Wegbereiter des Klassizismus, spielte Ingres eine wichtige Rolle in der Weiterentwicklung dieser Kunstform; er war dennoch auch durch den Einfluss der Romantiker geprägt und eiferte der Kunst Raffaels nach. Letztlich kann Ingres auf neuartige, einzigartige Weise seinen eigenen Stil entwickeln.

3 DIE GESELLSCHAFTLICHE SITUATION DER FRAU IM FRANKREICH DES 19. JAHRHUNDERTS

Die französische Revolution sah die Gleichheit aller vor dem Gesetz und Freiheit für jeden als Grundprinzipien, dennoch hatten Frauen wenig Rechte und waren nicht wahlberechtigt. Der napoleonische *Code civil* (das französische Gesetzbuch zum Zivilrecht) von 1804 hatte unglückliche Konsequenzen, da er die Frau in eine unmündige Position verbannte. Dies reflektiert die Frauenfeindlichkeit Napoleons, die Unterlegenheit des weiblichen Geschlechts wurde institutionalisiert.

3.1. Erziehung

Im Mittelpunkt einer Frau aus dem Kreise der Bourgeoisie steht die Familie, die patriarchalisch strukturiert ist. Frauen gingen ihrer sozialen Rolle als Ehefrauen und Mütter nach. Um den Status und Reichtum ihrer Männer zu unterstreichen, sollten Frauen ihrem Freizeitvergnügen nachgehen, Gäste in ihre Salons einladen und sie geistvoll zu unterhalten wissen. Gleichzeitig hatten sie aber auch ihren Platz zu kennen und mussten ihr Temperament zügeln, um den Männern zu gefallen.

Erziehungsbücher und -zeitschriften beschreiben, wie sich eine Frau zu verhalten hatte, gute Umgangsformen zu erzielen. Sie muss ihren Mann um Erlaubnis zum Arbeiten bitten, kann sich ohne seine Einwilligung nicht an einer Universität einschreiben oder Bankkonto eröffnen.⁹⁰

Für die meisten bürgerlichen Damen war es schwer, aus der Rolle der Hausfrau auszubrechen. Heirat wurde als „natürliches“ Ziel angesehen. Allein stehende Frauen galten als seltsam und wurden verspottet. Es war unablässlich, dass eine Frau heiratet, um Glück und Zufriedenheit zu finden.

Die Ansicht, dass eine Frau nichts anderes als eine häusliche Existenz in Betracht ziehen konnte, wurde durch ein Erziehungssystem gestützt, das Frauen und Männer auf ihre gender-spezifische Rolle in der Gesellschaft festlegte. Die Töchter oberer Schichten erhielten keine klassische Erziehung wie ihre Brüder, sondern es genügte, wenn sie in der Klosterschule Kunstunterricht bekamen und für ein Leben in Häuslichkeit vorbereitet wurden.

⁹⁰ Vgl. McMillan 2000, S. 48.

Ein universelles öffentliches Erziehungssystem für Mädchen und Jungen gleichermaßen war unter den Jakobinern vorgesehen, jedoch scheiterte dieses Vorhaben an dem fehlenden Kapital und am Widerstand der Eltern.

Am Ende des Empires war die Erziehung von Mädchen der Grund- und Hauptschule in die Hände der Nonnen übergegangen. Meistens endete nach dem Besuch der Grundschule ihre Ausbildung. Der französische Staat brauchte lange, um die Notwendigkeit einer solchen zu sehen.

3.2. Ehe und Familie

Im 19. Jahrhundert ist die Frau vor allem Ehefrau und Mutter, durch ihre Familienrolle definiert bildet sie die Hauptstütze in der Gesellschaftsordnung.

Das Larousse des 19. Jahrhunderts zitiert Proudhon in einem Artikel über den Haushalt: „*Les femmes n'aspirent à se marier que pour devenir souveraines d'un petit État qu'elles appellent leur ménage.*“⁹¹ Demnach war zu dieser Zeit der Stellenwert der Frauen ein trauriger; ihr einziges Ziel war es, laut Lexikon, zu heiraten, um dann die Herrscherinnen ihres Universums, des Haushalts, zu werden. Dass die Position der Frau vom Staat auch legislativ untermauert wurde, besagen verschiedene Richtlinien im Gesetzbuch unter Napoleon. Das Gesetzbuch aus dem Jahre 1804 sah vor, dass verheiratete Frauen und ihre Kinder dem Vater unterstehen. Frauen hatten den Status von Minderjährigen, die dem Schutz des Mannes unterlagen. Die Ehemänner übten die *puissance maritale*, also die „Macht des Ehemannes“ über ihre Ehefrau und die *puissance paternelle*, also die „väterliche Macht“ über ihre Kinder aus. Verheiratete Frauen durften nicht mehr unabhängig Verträge unterschreiben. Der Artikel 213 des Gesetzbuches zwingt die Ehefrau ihrem Mann zu gehorchen. Napoleon war es besonders wichtig, dass Frauen an ihrem Hochzeitstag „*an ihre Unterlegenheit, welche sie dem Mann, der Schiedsrichter ihres Schicksals wird*“⁹² erinnert werden sollten. Somit hatten Frauen ihren Ehemännern jederzeit zu gehorchen, wurden als Eigentum angesehen und sollten dem Mann Kinder gebären.

Susan Grogan fasst die bürgerliche Ideologie der Weiblichkeit Anfang des 19. Jahrhunderts folgendermaßen zusammen: „*the woman's role should be domestic, as a 'wife-companion' to her husband and as a nurturer-educator to her children. Women were emotional, weak and prey to sensory experiences affecting their nervous systems.*“

⁹¹ Vgl. Aron 1980, S. 120.

⁹² Fraisse 1995, S. 98.

*Woman was thus closer to 'nature'. In Dr Virey's words: 'it follows that woman is a being naturally subordinate to man by her needs, her duties, and especially by her physical condition.'*⁹³ Der Status der Frau war der eines hilflosen Objekts, das ganz auf ihren Ehemann angewiesen ist.

Die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verlangte von Frauen, sich ihrer Karriere oder Kunst zu verweigern, wenn sie geliebt werden und ihre Liebe erhalten wollten.

Duby weist jedoch darauf hin, dass im bürgerlichen Gesetzbuch auch eine gewisse Zweideutigkeit herrschte. Die Frau wurde zwar in ein Abhängigkeitsverhältnis zur gesamten Familie gehalten, gleichzeitig waren Töchter Söhnen gleichgestellt, da das Erstgeburtsrecht zugunsten der gleichberechtigten Erbschaft abgeschafft wurde. Weiters galten einige Bestimmungen für volljährige unverheiratete Töchter nicht. Die Gesetze erfuhren nach und nach Verbesserungen und Korrekturen, was zum Glück beweist, wie wenig eine Gesetzgebung endgültig ist.⁹⁴

3.3. Sexualität

Dem napoleonischen Code kann durchaus eine gewisse „Doppelmoral“ unterstellt werden. Frauen mussten treu sein, Töchter ihre Jungfräulichkeit bis zur Hochzeit bewahren, während bei Männern sexuelle Verhältnisse außerhalb der Ehe toleriert wurden. Männer sollten vor der Ehe sexuelle Erfahrungen machen und Frauen bis zu ihrer Hochzeit ihre Jungfräulichkeit beibehalten. Somit konnten die männlichen Ausschweifungen offiziell nicht bei Frauen der Bourgeoisie stattfinden. Männer gingen in Bordelle, um „Erfahrungen zu sammeln“ und um ihren Frauen bessere Liebhaber zu sein. Sie durften sich ohne weiteres von ihren Frauen wegen Ehebruchs scheiden lassen, während Ehefrauen sich nur scheiden lassen durften, wenn das Vergehen in ihrem Zuhause stattgefunden hatte. Weibliche Fehltritte wurden viel stärker bestraft, da auf keinen Fall das Kind eines Außenstehenden in den Haushalt gebracht werden durfte. Eine Frau, die wegen Ehebruchs verklagt wurde, konnte bis zu zwei Jahre ins Gefängnis kommen, während ein Mann dafür nicht bestraft wurde. Er hatte sogar das Recht, seine Frau und ihren Liebhaber auf der Stelle zu töten, wenn er diese *in flagranti* erwischte.

⁹³ Grogan, Susan. *French Socialism and Sexual Difference: Woman and the New Society 1803-44*, New York 1992, zit. in: Doy 1998, S. 49-50.

⁹⁴ Vgl. Duby / Fraisse 1997, S. 22.

Eine Mutter mit einem unehlichen Kind musste, laut Artikel 340 des Gesetzbuches, ihr Kind ohne jegliche Hilfe des Vaters aufziehen.⁹⁵

Die Prostituierte symbolisierte und verkörperte den moralischen Abschaum. Während sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Prostitution hauptsächlich in Bordellen der Arbeiterklasse abspielt, betrifft dies in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ebenfalls das Bürgertum.

Zweifellos werden ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewisse Tabuthemen aufgebrochen. In Schriftstücken wird über Sexualität und Fleischeslust berichtet. Bereits im 18. Jahrhundert kam es zu einer steigenden Wertschätzung wissenschaftlicher Untersuchungen von sexueller Begierde; man analysierte Fakten zur Bevölkerung, Geburten- und Sterberaten, Ehe, Geschlechtskrankheiten und Empfängnisverhütung.⁹⁶ Dies führte zu einer wachsenden Erforschung, Kategorisierung und Regulation der Sexualbeziehungen, ab dem 19. Jahrhundert. Die Kontrolle über die Sexualität wurde in jeden Aspekt des Gesellschaftslebens als wichtiges Werkzeug für die Methoden und Infrastruktur der Macht verwendet. Dass man sich für die Sexualität interessierte, zeigen eine Reihe zeitgenössischer Publikationen. 1803 behandelte Doktor Georges Cabanis die physischen und moralischen Beziehungen des Menschen⁹⁷, was in der Medizin eine große Rolle spielte. Man fragte sich, ob Gefühle überhaupt dem weiblichen Geschlecht zuzurechen wären. In einer Publikation Doktor Debays⁹⁸ werden im Detail die verschiedenen Arten beschrieben, eine Frau intim zu berühren. 1855 verfasst Doktor Roubaud eine Abhandlung über die Impotenz und Unfruchtbarkeit bei Mann und Frau und behandelt den Orgasmus mit großer Ausführlichkeit. Diese Literaturbeispiele zeigen, dass man sich nach und nach mit den sexuellen Genüssen auch wissenschaftlich beschäftigte.

Grundsätzlich galt Sexualität als etwas, dem man misstraute, und man war der Meinung, dass Frauen keinen Bedarf an sexueller Befriedigung hatten. William Acton, ein Mediziner, dessen Texte sehr viel im angelsächsischen Bereich gelesen wurden, berichtete, dass die weibliche Sexualität durch das Gebären von Kindern und das

⁹⁵ Vgl. Fraisse / Perrot 1991, S. 106.

⁹⁶ Vgl. Foucault 1976, S. 2.

⁹⁷ Cabanis 1803.

⁹⁸ Debay 1853, S. 312.

häusliche Leben befriedigt sei.⁹⁹ Er riet Männern, ihre sexuelle Aktivität zu bremsen, ein Beischlaf alle sieben bis zehn Tage reiche; mehrere französische Praktiker teilten diese Meinung.

Während des Aufschwungs der „Embryologie“ zwischen 1840 und 1860 war man der Auffassung, dass die weibliche Lust für die Befruchtung nicht notwendig wäre, was den männlichen Egoismus unterstreicht und die Frau auf die Mutterrolle reduziert.¹⁰⁰ Der Ehemann musste sexuelle Ermüdung vermeiden, da er seiner beruflichen Verpflichtung nachgehen musste, während die Frau sich ganz den mütterlichen und häuslichen Tätigkeiten widmen sollte.

Eine große Kluft zwischen dem privaten Erleben und der öffentlichen Diskussion von Sexualität entstand. Wahrscheinlich bereitete Sexualität vielen Paaren der Mittelschicht Freude, doch sie wagten nicht, sich dazu zu bekennen, da diese als etwas Verruchtes angesehen wurde.¹⁰¹ Der „Mosher Survey“ von 1892, der womöglich sorgfältigsten Untersuchung des sexuellen Verhaltens der Mittelschicht im bürgerlichen Jahrhundert, zeigt, „daß viele bürgerliche Frauen mit höherer Schulbildung im 19. Jahrhundert eine sexuelle Vereinigung zu schätzen wußten, ja teilweise sogar ersehnten, die beiden Partnern ein gleiches Maß an Befriedigung eintrug, und nicht zögerten, einen solchen Verkehr in die Liste der für eine gute Ehe unerläßlichen Voraussetzungen aufzunehmen.“¹⁰² Es gab dennoch nur wenige Frauen, die explizit über Erotik und sinnliche Freuden sprechen konnten, die Aussagen dazu waren spärlich.

Die gesellschaftlichen Konventionen zogen sich als langlebig, doch trotz der Restriktionen in den verschiedenen Lebensbereichen hielt es einige Frauen nicht davon ab, den Kampf gegen soziale und gesetzliche Einschränkungen aufzunehmen und zu handeln. Im 19. Jahrhundert kam es zur Entwicklung des frühen Feminismus. Diese Entwicklung wird nun näher erläutert.

⁹⁹ Acton 1865, S. 269.

¹⁰⁰ Vgl. Ariès / Duby 1987, S. 543.

¹⁰¹ Vgl. Gay 1986, S. 155.

¹⁰² Vgl. Ebenda, S. 156.

3.4. Die Emanzipation der Frau

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde das weibliche Bewusstsein geweckt und erscheint nach und nach als Wendepunkt in der Geschichte der Frauen.

Frauen emanzipieren sich allmählich zu sozialen und gesetzlichen Einschränkungen und es kommt zu ersten erkennbaren feministischen Forderungen. Frauen wollen nicht mehr länger unterworfen sein und organisieren sich. Ihr Kampf begann während der französischen Revolution, wurde jedoch immer wieder durch Gesetzgebungen wie den *Code civil* unterbrochen.

Während der französischen Revolution kämpften Frauen an der Seite der Männer für die neuen Ideale der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. Sie waren aktiv und organisierten sich zu Frauenvereinen und politischen Clubs wie den *Républicaines Révolutionnaires*. Sie veröffentlichten Zeitschriften und waren auch bei revolutionären Versammlungen dabei. Ihre Aktivitäten wurden von Männern geduldet und gleichzeitig für die Revolution genützt. Am 30. Oktober 1793 wurden die Frauen jedoch mit einem Konventsverbot aus dem politischen Geschehen ausgeschlossen, die Gründung von Vereinen sowie die Teilnahme an Versammlungen wurde verboten. Der Tod Jean Paul Marats im Jahre 1793, de Führers der Jakobiner, der von seiner Frau ermordet wurde, war den Männern wohl ein zuviel an Eigeninitiative.¹⁰³

Feministische Aktivitäten und Schriften kündigten sich in den revolutionären Praktiken von 1789 bereits an, doch der eigentliche Feminismus kam tatsächlich erst nach 1830 zum Zuge. Die französische Revolution schuf einen ersten Rahmen, in welchem Frauen auch für sich das Recht beanspruchen konnten, an kollektiven Handlungen teilzunehmen, sie trafen sich mit anderen Frauen außerhalb der privaten Räume. Diese Vorläuferinnen hatten jedoch vorerst keine Zukunft und es dauerte noch einige Zeit, bis das Schweigen gebrochen wurde.

Die Philosophie der Aufklärung mit Ideen der fortschreitenden Vernunft und des Naturrechts, die positive Macht der Erziehung, der sozialen Nutzen der Freiheit und das Recht auf Gleichheit waren für feministische Bewegungen fördernd.¹⁰⁴ Frauen beteiligten sich an Aktivitäten jenseits ihrer zugewiesenen häuslichen Aufgaben in Form von Reisen, Wohltätigkeitsveranstaltungen oder als politische Vorreiterinnen sogar an Streiks.

Die wachsende Verbreitung der Frauenpresse und die Gründung zahlreicher Frauenvereine sind ein gutes Indiz für den Aufschwung des Feminismus. Erste

¹⁰³ Vgl. Russegger 2001, S.10.

¹⁰⁴ Vgl. Duby / Fraisse 1997, S. 540.

feministische Zeitungen Anfang des 19. Jahrhunderts stammen aus den Kreisen der englischen Freidenkerinnen und den französischen Saint-Simonisten. Im Juli 1832 publizierten diese Frauen Zeitschriften wie *La Femme libre*, dann *La Femme nouvelle* und schließlich *La tribune des femmes*.¹⁰⁵ Ihnen ging es um die Thematisierung sozialer Probleme, wie die Unterdrückung und Diskriminierung der Arbeiter und Frauen. Die Revolution von 1848 führte dazu, dass Frauen weitere Zeitschriften gründeten, darunter zum Beispiel *La Voix des Femmes* und *L'Opinion des Femmes*. Eine dritte Welle der feministischen Veröffentlichungen begann 1868, *La Solidarité* war die erste internationale Zeitschrift für Feministinnen.¹⁰⁶

Damals, so Duby, herrschte so etwas wie ein „goldenes Zeitalter“ des abendländischen Feminismus, der das Entstehen der „neuen Frau“ um die Jahrhundertwende beschleunigte. Diese neue Frau zwang die Männer zur Selbstbesinnung und Neudefinition.¹⁰⁷

Die Malerei blieb hauptsächlich in den Händen der Männer, und doch traten nunmehr auch einige Frauen an die Öffentlichkeit. Ende des 17. Jahrhunderts wurde die erste Frau, Catherine Duchemin, in der Académie royale de la peinture und sculpture zugelassen. Unter dem Ancien Régime wurde die Aufnahme von Frauen wieder restriktiver gehandhabt. Adelaide Labille-Guiard, Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Vallayer-Coster und Marie-Suzanne Giroust-Roslin waren zu der Zeit der Revolution führende Malerinnen. Sie waren keine Ausnahme mehr und die Anzahl ihrer Werke in den Salons stieg im Laufe des 19. Jahrhunderts regelmäßig.

Es gab eine einzige öffentliche Schule in ganz Frankreich, die auch Studentinnen aufnahm. Diese befand sich in Paris. Frauen konnten zwar auch in private Kunstschulen und Ateliers gehen, doch erst 1896 öffnete die École des Beaux-Arts in Paris Kunststudentinnen ihre Pforten.

Dass eine Frau ihr Talent für Zeichnung oder Malerei entdeckte, war für Zeitgenossen nicht ungewöhnlich, da diese Tätigkeit zu den Vergnügungen einer bürgerlichen Frau gehörte. Frauen lernten zeichnen, tanzen, musizieren und Fremdsprachen. Corinne, die Heldin in dem Roman „Corinne ou l'Italie“ von Madame de Staël (1766-1817), stellt den Archetyp dieser Frau dar.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 545.

¹⁰⁶ Vgl. Duby / Fraisse 1997, S. 546.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 502.

Tatsache ist, dass Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, zu denen etwa in Frankreich Georges Sand oder in Deutschland Bettina von Arnim gehörten, in einer beruflichen Umgebung akzeptiert werden wollten, dennoch mit einem komplexen und mit Vorurteilen beeinträchtigten Status zu kämpfen hatten.

Wenn man die Rolle der Künstlerinnen Ende des 18. Jahrhunderts betrachtet, so sieht man bereits erste Fortschritte. 1791 wurden mehr Frauen in dem Salon zugelassen, mit der Zeit fanden zunehmend Malerinnen Eintritt. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab es eine proportionell bedeutende Anzahl ausgestellter Werke von Künstlerinnen; David hatte in seinem Atelier viele Schülerinnen. Elisabeth Vigée-Lebrun etwa verbrachte die meiste Zeit der revolutionären und napoleonischen Periode im Ausland. Rosa Bonheur (1822-99) war eine erfolgreiche Malerin und Bildhauerin, die ab 1841 regelmäßig im Salon ausstellte. 1865 erhielt sie als erste Frau das Kreuz der Ehrenlegion verliehen. Eine weitere erfolgreiche Künstlerin war Berthe Morisot (1841-95), welche impressionistische Werke schuf, die das bürgerliche Ideal von Weiblichkeit darstellten.¹⁰⁸ Auch in der Literatur wagten sich mit der Entwicklung der Drucks einige Frauen ans Schreiben und Veröffentlichen heran und schufen sich so eine öffentliche Identität. Dennoch waren sie eine Minderheit. Diese Frauen verteidigten die Menschenrechte und Interessen des weiblichen Geschlechts und forderten den Zugang zur Berufswelt und die finanzielle Unabhängigkeit.¹⁰⁹ Mme de Staël, Georges Sand oder Daniel Stern waren Autorinnen, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einigermaßen erfolgreich waren.

¹⁰⁸ Vgl. Doy 1998, S. 28.

¹⁰⁹ Vgl. Duby/ Fraisse 1997, S. 539.

4 DIE EROTIK IN DER KUNST

Seit den Anfängen der Geschichte war die Frau für die Künstler ein bevorzugtes Sujet. Das Motiv des weiblichen Aktes hat eine lange Tradition. Der Begriff Erotik, der aus dem griechischen Wort „eros“ abgeleitet wird, bedeutet Liebe und ist laut Definition eine *„semantisch vieldeutige Bezeichnung für im weitesten Sinn als körperlich bzw. psychisch erregend empfundene Formen von Sexualität, für körperliche und geistig-seelische Erscheinungsformen von Liebe sowie in kommerziellen Zusammenhängen zur Umschreibung von Angebotener sexueller Dienstleistungen. Erotik wird mitunter als soziokulturell ausgeformte Sexualität im Gegensatz zum triebhaft affektiven Erleben und mit ‘Liebeskunst’ als individueller Sublimierung und Stilisierung geschlechtlichen Triebverhaltens gleichgesetzt.“*¹¹⁰

Die Definitionen, die oft ungenau sind, laufen auf Begriffe des Gefühlten, der Verführung, Sinnlichkeit, sexuellen Anziehungskraft oder physischen Liebe hinaus. Erotik lässt sich nicht wirklich definieren, weil der Gegenstand selbst spiritueller und nicht etwa triebhafter Natur ist. Doch ein erotisches Begehren ist das besondere Drängen zum entgegengesetzten oder gleichen Geschlecht hin. Wesentlich ist, dass das Ziel (die Person, die begehrt wird) den Geschlechtsakt zum Ziel hat. Das Erotische ist eine elementare Komponente der Genussfreude.

Erotik ist weiters Teil einer Phantasiewelt, in der die Begierde ihre eigenen Vorstellungen gestaltet. Sie ist Sinnlichkeit und instinktive sexuelle Anziehungskraft, die untrennbar von einem bestimmten Verlangen ist und sich in den physischen Formen eines Körpers äußern kann. Dieser Körper kann durch enthüllte oder verhüllte Kleidung inszeniert werden; Erotik kann ebenfalls von einem bestimmten Körperteil oder von einer Harmonie in den Körperproportionen ausgehen. Ob jemand etwas oder jemanden erotisch findet, hängt schließlich mit der subjektiven Ansicht und vom jeweiligen soziokulturellen Kontext ab.

Oft spiegelt Erotik in der Kunst den männlichen Blick; man kann sich fragen, ob eine Frau bei der Ansicht eines nackten Männerkörpers, der ihr gefällt, ein ebenso starkes Gefühl empfindet wie der Mann beim Anblick einer nackten Frau. Vielleicht liegt dies auch an den verschiedenen geschlechtsspezifischen Hormonrezeptoren. Erotik wird in der Kunst intensiver aus männlicher Sicht gezeigt, da die Lust eines Mannes vor allem von

¹¹⁰ Brockhaus 2006, S. 335.

den Augen ausgeht. Es kann auch sein, dass Frauen ihre Gefühle oder erotischen Empfindungen im Laufe der Zeit noch zu wenig beschrieben haben.

Schließlich ist die Erotik in der Kunst einem ständigen Wandel unterlegen, der durch Faktoren wie Moral oder Sitten bestimmt wird.

Das Motiv des weiblichen Aktes hat in der Kunstgeschichte eine lange Tradition. In einem kurzen Überblick folgt die Darstellung des weiblichen Aktes in der Kunstgeschichte, um ein besseres Verständnis für Ingres' weiblichen Aktporträts zu gewähren.

4.1. Das Motiv des weiblichen Aktes im Überblick

Unter den verschiedenen Bildgattungen und Darstellungen, die uns die Kunstgeschichte überliefert hat, gehört der weibliche Akt zu den leidenschaftlichsten und gleichzeitig umstrittensten.

Seit der Antike wird der Akt als ein Modell der Schönheit, Harmonie und der übernatürlichen Vollkommenheit anerkannt, bleibt aber auch Objekt der irrationellen, erotischen männlichen Begierde; dabei werden gleichzeitig die Idealisierung und die obskuren und unkontrollierten, sinnlichen Triebe verkörpert. Wenn in der antiken Welt Nacktheit nichts Ungewöhnliches war und auf natürliche Weise erlebt wurde, so steht dies in Opposition zur christlichen Kultur, in der die Kirche das Gegenteil lehrte. Der Akt ist in den ersten Jahrhunderten abendländischer Geschichte selten zu finden.

Da das Mittelalter ein vom Christentum beherrschtes Zeitalter ist, beschränkt sich die Wiedergabe des nackten Menschen auf biblische Themen wie etwa Adam und Eva, Christus am Kreuz, der sündige Körper der Magdalena oder die Taufe. Das Konzept des Körpers basiert hier jedoch auf einer Negierung der natürlichen Körperlichkeit und des menschlichen Wesens. Da die Malerei des Mittelalters einen erzieherischen Anspruch hat, ist der Körper als Zeichen einer Bildersprache zu sehen. Nacktheit wird durch Adam und Eva mit der Erbsünde in Verbindung gebracht, der weibliche Körper ist die Ursache für die Sünde. Sinnlichkeit und Begehren werden negiert und gelten als unmoralische Gefühle. In der Grandval-Bibel von Tours erscheinen Adam und Eva geschlechtslos, mit flacher Brust und ähnlicher Frisur (**Abb. 17**). Nur Christus am Kreuz erlaubt es den Künstlern, die männliche Anatomie darzustellen, wobei die Körperproportionen wenig

respektiert werden. Die menschliche Gestalt wird entsexualisiert. Aktdarstellungen tendieren dazu, das menschliche Leid darzustellen und bilden in der Regel die Ursache von Krankheit, Tod und Schmerz. Trotzdem gibt es einige bemerkenswerte Ausnahmen, wie etwa Kapitelle, die mehr oder weniger obszöne Figuren zeigen, Buchmalereien mit fast anzüglichen Themen oder suggestive Statuen Maria Magdalenas.

In der Renaissance kommt es zu einer Wiederentdeckung der Antike und zu einem genaueren Studium des menschlichen Körpers durch die Nachbildung antiker Skulpturen, sowie dem Studium von Proportionen und Bewegung. Schönheit und Ideal des klassischen Körpers werden angestrebt. Das Verhältnis des Menschen zum Körper verändert sich, die Darstellung wird wesentlich naturalistischer, wie die „Vetreibung von Adam und Eva aus dem Paradies“ Masaccios von ca. 1426 zeigt (**Abb. 18**). Adam versteckt sein Gesicht vor Scham aber die Körperteile, die ihn von Eva unterscheiden, sind sichtbar. Eva auf der anderen Seite verdeckt einen Teil ihres Bauches und ihrer Brust. Wenige Jahre später stellt Jan Van Eyck auf dem Genter Altar von 1432 Adam und Eva auf den seitlichen Flügeln dar (**Abb. 19**). Dabei handelt es sich um individualisierte, echte Menschen in Lebensgröße. Ihre Hände sind zwar vorsichtig vor ihren Geschlechtsteilen positioniert Weinblätter haltend, dennoch wird dem Betrachter Evas schöne Brust und ein Teil ihrer Schambehaarung, die auch bei Adam sichtbar ist, nicht vorenthalten. Eva entspricht dem gotischen Ideal von einer feinen Taille, einem gewölbten Bauch, zierlichem, spitzförmigem Busen.

Ein verstärktes anatomisches Interesse entwickelt sich und der Künstler agiert streckenweise auch als Naturwissenschaftler. Durch das Anatomietraktat „Fabrica de humani corporis“ von Andrea Vesalius von 1552 kommt es zu einem modernen Verständnis für den Körper im Gegensatz zum ganzheitlichen Menschenbild der Antike durch dessen Aufteilung in einzelne Bestandteile. Dabei geht es um eine Differenzierung der inneren Anatomie, die zur Auflösung des Zusammenhangs von Leib und Seele und schließlich zu einer Betonung des Individuellen im Gegensatz zum Allgemeinen führt.

Immer mehr rückt der weibliche Körper in den Vordergrund und religiöse, literarische und mythologische Themen entwickeln sich als guter Vorwand, erotische Bilder zu malen, ohne gegen die vorherrschende Moral zu verstoßen. Italienische Maler wie Botticelli (1445-1510) und Raffael (1483-1520) hatten keine Angst, nackte Körper zu präsentieren (**Abb. 20, 21**). Im Barock wird der Akt weiterentwickelt. Durch die Wiederbelebung der antiken Mythologie, durch allegorische Personifikationen, die einen

weiblichen Akt benötigen, erlangt die Aktdarstellung an Bedeutung. Infolgedessen erlauben mythologische Themen eine Malerei und Plastik des Nackten. Mit der Wiederentdeckung der Antike gewinnt die Kunst eine neue Klientel. Bei den Auftraggebern handelt es sich nicht mehr nur um Geistliche sondern auch um Prinzen, Herzöge oder reiche Persönlichkeiten, die ihre Gemächer mit sinnlichen Bildern dekorieren wollen. Venus, Danae, Andromeda oder Susanna und die Alten sind beliebte Motive, gern werden auch nackte Götter und Heroen dargestellt. Die Italiener, darunter vor allem die Venezianer, bringen die Sinnlichkeit des weiblichen Körpers zur Meisterschaft. Tizian, Veronese und Tintoretto spielen mit Licht und Farbe und schaffen damit eine erotische Atmosphäre, die Wollust ausdrückt.¹¹¹ In der „Venus von Urbino“ von Tizian von 1538 wird ein weiblicher Akt in einer ruhigen Umgebung gezeigt, in ein warmes Licht getaucht. Die Venus ist die Verkörperung von Sinnlichkeit (**Abb. 22**). Auch die Maler Nordeuropa wie Rubens, kommen nach Rom, um sich von antiken Gestalten für ihre erotischen Bildnisse inspirieren zu lassen.

Der Akt entwickelt sich zunehmend zu einem eigenen Genre. Er hält an mythologischen Vorwänden fest oder löst sich davon, um profane Themen zu behandeln. Die Nacktheit verliert ihre Unschuld und wird erotisiert. Zwei völlig getrennte Strömungen entstehen: die offiziellen Themen der Bibel und Mythologie und zum anderen explizitere Bilder der unehrenhaften Vereinigung der Körper, die nur für eine bestimmte Klientel bestimmt sind.

Der profane Akt, dem man in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts nur ausnahmsweise begegnet, kehrt im 18. Jahrhundert wieder. Die Maler des Rokoko wie François Boucher (1703-1770) oder Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) produzieren erotische Bilder, welche Frauen in lüsternen Posen darstellen (**Abb. 23, 24**). Oft handelt es sich bei Boucher um kindliche und kokette Typen, während Fragonard moderne, gerissene junge Frauen zeigt, die ihr Verlangen offen zur Schau stellen. Dabei handelt es sich um Formen eines neuen Freigeistes, der sich von jeglichem klassischen Alibi löst. Eine erstmalige Strömung entsteht, bei der die Grenzen zwischen Öffentlichkeit und Privatheit verschwimmen.¹¹²

Im Klassizismus kommt es erneuert zu einer Wiederbelebung der Antike, der Formenkanon und die Ideale der antiken griechischen und römischen Kunst werden

¹¹¹ Vgl. Parramón 2003, S. 26.

¹¹² Vgl. Ebenda, S. 116.

wieder relevant. David schafft nackte Gestalten, die nicht primär die Sinnlichkeit des Körpers, sondern vor allem eine geistige Kraft ausdrücken sollen. Solche Bilder behaupten die starke männliche Vormacht während der Revolution. Frauen haben in den letzten Jahren des Ancien Régimes wachsendes politisches Ansehen errungen, weswegen man die uneingeschränkte Machtposition des Mannes in der Öffentlichkeit umso mehr propagieren muss.¹¹³

In der akademischen Ausbildung ist überwiegend der männliche Körper Gegenstand der Lehre, man schreibt ihm allerdings weniger sexuelle Merkmale zu als dem weiblichen; nackte Körper werden in moralisierende und strenge Kompositionen eingefügt. In dieser sitzamen Epoche, in der Historien-, Heroengemälde und Porträts überwiegen, ist wenig Raum für erotische Darstellungen.

Betrachtet man die Tatsache, dass Ingres zahlreiche weibliche Aktstudien anfertigte, kann er bereits als Vorbote für eine Renaissance des weiblichen Akts in der angehenden Kunstentwicklung gesehen werden.

4.2. Das 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert ist ein prüdes Zeitalter; Nacktbilder verstoßen gegen die öffentliche Moral, es sei denn sie streifen sich den Deckmantel historischer, mythologischer oder legitimer Aktdarstellungen über. Um eine angemessene öffentliche Ikonographie zu schaffen, haben Künstler im 19. Jahrhundert auf Madonnen, Odaliskinnen und konventionelle Porträts zurückgegriffen.

Unterdrückte Sexualität ist ein starker Bestandteil der so genannten viktorianischen Periode und Künstler lassen es sich nicht nehmen, ihre sexuelle Begierde mit Kunst zu befriedigen. Der Belgier Félicien Rops (1833-1898) etwa ist ein Künstler, der sein ganzes Interesse dem menschlichen sexuellen Verhalten widmet.

Die Fotografie wird zunehmend zu einem wichtigen Bestandteil der Kunst des 19. Jahrhunderts und sexuelle Motive sind beliebt. Weiters bieten auch Lithographien die Möglichkeit, Erotik zu vervielfältigen. Auch erotische Postkarten, französische Postkarten genannt, sind weit verbreitet.

¹¹³ Vgl. Carrington Shelton 2008, S. 52.

Badeszenen in der französischen Malerei gewinnen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung; biblische und mythologische Sujets werden auf die Figur der Badenden reduziert und die Künstler porträtieren die idealschöne Frau. Dennoch herrscht eine gewisse Distanz des Malers zum Frauenkörper vor; zu dieser Zeit hätte die bloße Darstellung weiblicher Nacktheit (vor allem aufgrund der bürgerlichen Strenge nach der französischen Revolution) gegen den Gesellschaftskodex verstoßen, da sexuelle Begierde tabuisiert wird.¹¹⁴ Den Romantikern geht es vor allem um das subjektive Empfinden, mythologische, historische Geschichten und Legenden gehören zu ihrem Themenbereich. Ihre Aktdarstellungen sind vor allem durch die Pracht des Lichts und des Körpers gekennzeichnet.¹¹⁵

Bis zum Fall Napoleons sind Akte gefragt, bis die viktorianische Ära eine Art Sperre über die weibliche Nacktheit errichtet. Erst ab den 1860ern wird diese Sperre wieder aufgehoben. Corot, Puvis de Chavannes oder Delacroix nähern sich dem Thema auf akademische Weise an. Orientalisten wie Gérôme schaffen laszive, unterwürfige Gestalten.

Im 19. Jahrhundert kommt es zu zwei verschiedenen Auslegungen des Weiblichen. Dieses ambivalente Frauenbild, das sich zwischen der zur Mutterschaft bestimmten Frau und der dämonisierten Frau bewegt, spiegelt sich ebenfalls in der Kunst wider. In den Darstellungen wird die Frau entweder als keusches, madonnenartiges Geschöpf oder als „Femme fatale“ wiedergegeben.¹¹⁶ Diese Weiblichkeitsbilder entstehen anhand der sozialen Unterdrückung der Frau durch die patriarchalische Gesellschaft. Die Frau ist somit als kulturelles und gesellschaftspolitisches Konstrukt zu sehen, die in der männlichen Vorstellung der Künstler gefangen ist. Sie wird als ein dem Mann frei verfügbares Objekt dargestellt.

Im Bereich der Kunst herrscht ebenso wie in der Gesellschaft eine Doppelmoral. Dies zeigt uns vor allem die Entwicklung im Umgang mit dem Aktmodell. Denn im 17. und 18. Jahrhundert sind nackte weibliche Modelle in der französischen „Académie Royale de Peinture et de Sculpture“ verboten, bucht man sie in privaten Ateliers, sind diese sehr teuer. Bis ins 18. Jahrhundert wird in europäischen Akademien und Ateliers fast ausschließlich nach männlichen Aktmodellen gearbeitet. Im späten 18. und im 19. Jahr-

¹¹⁴ Vgl. Doy 1998, S. 49-50.

¹¹⁵ Vgl. Parramón 2003, S. 33.

¹¹⁶ Siehe Russegger 2001.

hundert verschwindet der männliche Akt als sexualisiertes Objekt und männliche Sexualität wird im nackten Frauenkörper dargestellt.¹¹⁷ Erst im 19. Jahrhundert werden weibliche Modelle autorisiert. Das Aktstudium bildet einen wichtigen Bestandteil des akademischen Lehrplans, gleichzeitig verstößt aber der nackte, weibliche Körper gegen die gängigen Moralvorstellungen; das weibliche Modell wird mit einer Prostituierten gleichgesetzt, die sich für Geld auszieht.¹¹⁸ Weiters dürfen Künstlerinnen selten Anatomiekurse besuchen oder Aktmalereikurse auf den Kunsthochschulen belegen. Die bürgerlichen Sitten verbieten Frauen Malerinnen die Darstellung des männlichen Akts und betrachten die sexuelle Begierde als etwas Abnormales. Erst im späten 19. Jahrhundert sollte die Künstlerin Camille Claudel (1888-1905) gegen diese Tabus verstoßen. Sie betrachtet die Begierde nicht als Kräfteressen, bei dem der Mann die Frau dominiert, sondern als gegenseitiges Verlangen.¹¹⁹ Um diese Zeit herum kommt es dann zu einer spürbaren Veränderung und ab der Mitte des 19. Jahrhunderts dominiert das Studium nach dem weiblichen, unbedeckten Modell. Laut Lynda Nead hängen diese Veränderungen mit der Definition der Weiblichkeit und weiblichen Sexualität zusammen. Die Konstruktion eines weiblichen Ideals, das wirtschaftlich abhängig und passiv ist, kann auf die Haltung gegenüber dem weiblichen Modell und der historischen Entwicklung des Akts bezogen werden. Im Bereich der Medizin kann man Parallelen zum Kunstunterricht finden: Wie Kunststudenten erhalten Medizinstudenten Vorlesungen über die weibliche Anatomie; Frauen sind vom Studium ausgeschlossen. Diese innere und äußere Untersuchung des weiblichen Körpers zielt auf die vollständige Kontrolle über Weiblichkeit. Der weibliche Körper wird durch Normen wie Gesundheit und Schönheit reguliert.¹²⁰

Sexualität sollte in weiblichen Akten implizit und nicht explizit dargestellt werden, um die Beziehung zwischen dem Betrachter und der Kunst intakt zu lassen und den Dualismus von Kunst und Pornographie aufrecht zu erhalten. Auch im Bereich der traditionellen Kunstkritik wird eine Fachsprache für die ästhetische Bewertung entwickelt, man verwendet Metaphern für den sexuell konnotierten, weiblichen Akt.¹²¹

¹¹⁷ Vgl. Hammer-Tugendhat, Daniela. *Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur*, in: Ausstellungskatalog Wien 2000, S. 70.

¹¹⁸ Vgl. House, John. *Der moderne Akt*, in: Kat. Ausst. Ostfildern-Ruit 2003, S. 19.

¹¹⁹ Vgl. Fraisse / Perrot 1991, S. 329-333.

¹²⁰ Vgl. Nead 1992, S.47-48.

¹²¹ Vgl. Ebenda, S. 55.

Dieser Überblick zeigt, wie ambivalent die bürgerliche Moral war. Die Maler, die die „Distanz“ in ihren Darstellungen nackter Frauen bewahren konnten, waren entschuldigt. Peter Gay erläutert dies durch eine Art *„stillschweigenden Vertrag zwischen Künstler und Publikum; dieser Vertrag hatte zum Inhalt, was ich die ‘Doktrin der Distanz’ nennen möchte. Diese Doktrin - eindrucksvolles Beispiel eines kulturellen Abwehrmechanismus - vertritt den Standpunkt, daß die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst die Betrachter umso weniger schockiert, je verallgemeinerter und verklärter sie ist, je mehr sie sich in erhebende Assoziationen hüllt. (...) Trotzdem waren viele Kunstliebhaber bereit, einen Akt von milder Sinnlichkeit zu akzeptieren, wenn der Künstler nur sein Publikum zu überzeugen vermochte, daß seine nackte Figur in eine Reinheit eigener Art ‘gekleidet’ war.“*¹²² Der Maler geht diesen Vertrag mit den wachsamen Kunstkritikern, den Leitern der Kunstakademien und bekümmerten Moralisten ein, welche die Grenzen des Zulässigen kontrollieren.¹²³ Tatsächlich ist diese Distanz schlecht definiert, variiert beträchtlich und wird von manchen Künstlern auch ausgedehnt.

Erst ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts lösen sich die Künstler beim Aktmalen von der Notwendigkeit eines übergeordneten Themas und scheinen sich von einer adäquaten traditionellen Salonmalerei zu entfernen. Erste Beispiele weitgehender ikonographischer Verwandtschaft zu den Odalischen Ingres' finden sich bei Manet (**Abb. 25**). Seine „Olympia“, die im Salon von 1865 ausgestellt wurde, und etwa zeitgleich zu Ingres' „Türkischem Bad“ entstanden ist, lässt Tradition und Moderne aufeinanderprallen: Das Bild zeigt eine nackte Frau, die ausgestreckt auf einem Bett liegt, neben ihr überbringt ihr eine schwarze Dienerin einen Blumenstrauß. Das Bild löst bei den Kritikern und beim Publikum Entsetzen aus. Die Frau nimmt zwar die klassische Pose Tizians „Venus von Urbino“ von 1538 ein, doch die Dargestellte wird als Prostituierte, also eine zeitgenössische Figur, ausgewiesen. Wie Barbara Hey bemerkt, entzieht sich das Porträt den damals üblichen Codes für die Darstellung weiblicher Sexualität: *„Die Olympia ist nicht als passives Objekt für den Betrachter konzipiert, nicht uneingeschränkt geeignet, männliche Herrschaftsphantasien zu stimulieren. Sie hat einen festen, persönlichen Blick, zeigt Würde und Selbstbewußtsein, sie ist mehr Subjekt als Objekt des Begehrens, das sie auslöst.“*¹²⁴ Der Unterschied zu Ingres' „Großer Odaliske“

¹²² Gay 1986, S. 390.

¹²³ Vgl. Ebenda, S. 391.

¹²⁴ Hey, Barbara. *Sexualität im Spiegel des Anderen*, in: Kat. Ausst. Wien 2000, S. 93.

besteht darin, dass die nackte Olympia eine europäische Frau in einer zeitgenössischen Umgebung ist, was zu dieser Zeit noch keine akzeptable Form ist.¹²⁵

Auch Courbet (1819–1877) malt in „Der Ursprung der Welt“, was er sieht und allmählich vollzieht sich die Befreiung vom traditionellen Formenkanon (**Abb. 26**). Der moralisch legitimierte Vorwand der Aktmalerei wird somit aufgelöst. Cézanne beschäftigt sich intensiv mit dem Motiv der Badenden. Seine Figuren erfahren eine immer größer werdende Zersplitterung und eine Formreduktion von Akt und Landschaft (**Abb. 27**). Die Subjektivität der Empfindungen fängt an, in den Vordergrund zu rücken, weiters sollen Farben die verschiedenen Sichtweisen der Welt illustrieren.

Wie Ingres' weibliche, erotische Darstellungen einzuordnen sind, wird in folgendem Kapitel Teil der Untersuchung sein.

¹²⁵ Vgl. Thornton, Lynn. *Frauenbilder zur Malerei der „Orientalisten“*, in: Kat. Ausst. Berlin 1989, S. 348.

5 EROTISCHE DARSTELLUNGEN

Schon allein Ingres' Name evoziert im Betrachter eine Prozession Odalisken oder Damen aus der noblen französischen Gesellschaft und Aristokratie. Die Frauengestalten, die Ingres inspirierten, kommen aus dem christlichen Abendland, der griechisch-römischen Mythologie, der Literatur oder Geschichte. Weiters befasste er sich mit der Darstellung von Badenden, welche vor allem mit der Orientalmalerei in Verbindung stehen.

Mit der Werkbetrachtung seines erotischen Œuvres werden die vielfältigen Facetten der weiblichen Figur in Ingres' erotischem Werk und ihre künstlerische Darstellungsform untersucht.

5.1. Explizite Szenen in frühen Zeichnungen

Im großen Bestand der Werke im Museum Ingres in Montauban existieren rund dreißig Zeichnungen (1800-1806), die sehr freizügige, erotische und sogar explizite sexuelle Szenen behandeln. Ingres zeichnete diese Bilder, als er noch jung und relativ unbekannt war und als er noch nicht als der akademische Anführer des französischen Neoklassizismus galt.

Bis ins 20. Jahrhundert hatte man diese sehr erotischen Darstellungen nie ausgestellt und in das Lager des Museums verbannt. Sie wurden erstmalig 1967 in einer toulousischen Zeitschrift von José Cabanis publiziert und kommentiert. Bis dahin wurden sie gewissenhaft verschwiegen und als „Geheimnis“ gehütet.¹²⁶ Wenn erotische Werke Ingres' ausgestellt wurden, dann solche, in denen Frauen auf konventionelle Weise nackt abgebildet waren. Die hier besprochenen Werke hätten zur damaligen Zeit für sehr viel moralische Empörung und Ärger gesorgt. Cabanis war der Meinung, dass Ingres, wenn er seine Krawatte und das Kreuz der Ehrenlegion ablegte, durchaus erotisches Vergnügen empfand und die Frauen bestimmt beglückte.¹²⁷

Man könnte die Zeichnungen auch als pornographische Werke bezeichnen, da das Genre klar definiert ist: In den Bildern steht die physische Verbindung nicht bevor oder wird suggeriert, sondern sie wird im Detail behandelt. Pornographie ist die Darstellung erotischen Verhaltens in Form von Bildern oder Geschriebenem und beabsichtigt die

¹²⁶ Vgl. Guégan 2006, S.7.

¹²⁷ Ebenda, S. 8.

sexuelle Erregung. Das Wort Pornographie stammt aus dem griechischen porni, „Prostituierte“, und graphein, „schreiben“. Werke, die das Leben von Prostituierten abbildeten, wurden also so bezeichnet. Während des Mittelalters erzählt Giovanni Boccaccio (1313-1375) in seinem Dekameron unzüchtige Geschichten. Im 18. Jahrhundert wurde das Erotische als etwas definiert, was die Liebe betrifft. Das Pornographische wurde erst im 18. und 19. Jahrhundert von der Kategorie des Erotischen getrennt. In den 1830er und 1840er Jahren gaben Lexikas der Pornographie eine moderne Bedeutung, welche die „unzüchtigen Dinge“ bezeichnete.¹²⁸ Im 18. Jahrhundert kamen die ersten modernen Arbeiten auf, die nicht auf eine literarische Vorlage basierten. Solche Bilder oder Erzählungen (wie z.B. John Clelands „Fanny Hill“, 1749 veröffentlicht) hatten nur die sexuelle Erregung zum Ziel. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts begann man mit der Produktion pornographischer Kunst in Paris. Auch die Entwicklung der Fotografie trug zu einer Verbreitung derartigen Materials bei, auch explizite Postkarten waren sehr berühmt. Pornographie hatte in der viktorianischen Ära vor allem wegen den vorherrschenden Tabus von sexuellen Themen großen Erfolg.

Bei Ingres' kleinen Zeichnungen handelt es sich nicht um eigen Erlebtes oder die verdorbene Phantasie eines Malers, sondern um Kopien nach Stichen aus dem 16. Jahrhundert. Ingres wählte dabei stets Details der Vorlage aus und schnitt die Körper aus ihrem Kontext. So könnte man behaupten, dass es ihm neben der Darstellung ebenfalls um die Linie des weiblichen Körpers in seiner Unbefangenheit ging. Bestimmt aber spielte die männliche Neugierde des jungen Ingres eine Rolle; andere Maler wie Rembrandt hatten sich ebenfalls an den sehr erotischen Darstellungen Raffaels, Annibale Carraccis oder Bonasones orientiert.

Neben Darstellungen, die explizit die physische Vereinigung eines Liebespaares zeigen oder sich der körperlichen Lust hingeben (z.B. „Homme et femme se caressant“, „Deux salières de front“, „Mars embrassant Vénus“), werden ebenfalls Szenen gezeigt, bei denen der Körper der Frau in seiner ganzen Fleischeslust dargestellt wird.

Ingres schuf die Zeichnung „Mars umarmt Venus“ nach einem Stich von Giulio Bonasone (ca. 1498 - nach 1574) (**Abb. 28, 29**). Venus sitzt auf dem Schoß von Mars, küssend blickt sich das Paar zärtlich an. Venus hat einen Arm um Mars gelegt, während sie sich mit dem anderen Arm sich an seinem Körper festhält, dabei bauscht sich das Tuch auf dem sich beide befinden dramatisch auf. Es geht um ein erotisches,

¹²⁸ Vgl. Hunt 1991, S. 2-3.

unbefangenes Beisammensein und eine vertraute Situation zwischen den beiden Figuren. Diese Darstellung war eine willkommene Möglichkeit, nackte, schöne Körper darzustellen. Derlei Zeichnungen zeugen auch von seiner Besessenheit vom nackten Körper in seiner fleischlichen Fülle.

Auch „Danae und der Goldregen“ kopierte Ingres nach Bonasone, der Stiche schuf, die in humoristischer und narrativer Weise erotische Inhalte vermitteln, aber auch als pornographisch angesehen werden können (**Abb. 30, 31**). Im Mittelpunkt steht die Darstellung eines nackten Körpers. Danae liegt unbekleidet und mit weit gespreizten Beinen auf ihrem Rücken. Der voyeuristische Betrachter kann sie in ihrer ganzen Pracht erfassen. Jupiter regnet über ihrem Gesicht aus einer kleinen Wolke auf sie herab, während Armor den Vorhang beiseite schiebt. Danae hebt empfangsbereit ihre Hand in Richtung des Goldregens.

Wieder handelt es sich um eine pornographische Szene, da die sexuelle Erregung der Frau eindeutig sichtbar ist und das zentrale Bildelement bildet. Ingres schneidet lediglich Danae heraus und konzentriert sich auf ihre sexuellen Attribute.

In dem Stich, den Ingres nach Hans Sebald Beham (1500-1550) kopierte, wird ein voyeuristischer Blick in einem Frauenbad dargestellt (**Abb. 32, 33**). Das Thema ermöglichte dem Künstler, Frauenkörper ohne legitimierende, mythologische Einbindung zu porträtieren. Es handelt sich um eine sehr freizügige Szene, welche drei Frauen und einen kleinen Jungen im Bad zeigt. Man bekommt den Eindruck, dass es sich hier nicht in erster Linie um Körperhygiene handelt, da die Schwämme am Boden liegen und die Frauen „unanständig“ posieren: Im Vordergrund stellt eine Frau ungeniert und mit lüsternem Blick ihre Scham zur Schau, während es die Dame an ihrer Seite anscheinend nicht in mindesten stört, dass ihre Intimzone angefasst wird. Es handelt sich um eine eindeutig homoerotische Phantasie, die für einen männlichen Betrachter gedacht war. Auch wenn Ingres keine derart vulgären Bilder malte, so beschäftigte er sich in seiner weiteren Karriere immer wieder mit dem Thema des Frauenbades, einem Ort, der Frauen vorbehalten war.

Ingres orientierte sich an Stichen, die ihren Ursprung im 16. Jahrhundert haben. Zu dieser Zeit schuf Marc-Antonio Raimondi (1475-1534) Stiche, welche die „Sonette“ des Aretino illustrieren und verschiedene Stellungen des Liebesakts zeigen. Er führte dieses offiziell verbotene Sujet ein, an dem sich auch Künstler wie Tizian oder Agostino Caracci übten.

Die Renaissance hat, indem sie die Grenzen zwischen Privatbereich und öffentlichem Leben trennte und den Akt aus der Öffentlichkeit verbannte, in gewisser Weise das Phänomen des Voyeurismus hervorgebracht und dazu angeregt, das Verstecken als Strategie einzusetzen, bei der dennoch alles sichtbar bleibt.¹²⁹

Ingres' Frühwerk gibt uns einen Einblick in die zügellose Erotik jenseits einer idealen Darstellung. Dieses ist ganz anders, als die Darstellungen, für die Ingres in seinen späteren Arbeiten bekannt wurde. Diese Zeichnungen wurden nicht ausgestellt oder in Auftrag gegeben, daher ist ihre Rezeptionsgeschichte eine ganz andere als das öffentlich diskutierte, beziehungsweise in Auftrag gegebene Werk.

Im Alter von 27 Jahren fing Ingres mit der „Baigneuse à mi-corps“ in Rom an, eine Reihe von Badenden zu malen. Eine geschlechtlich differenzierte Analyse ermöglicht es, das wahre Interesse Ingres, zum Beispiel den Blick, den seine Bilder konditionieren, und die erotische Sublimierung seiner Werke zu Tage zu bringen.

5.2. Voyeurismus und sexuelle Verfügbarkeit

In gewisser Weise versetzt erotische Kunst den Betrachter immer in eine voyeuristische Position; auch wenn der Betrachter nicht direkt an der erotischen Phantasie beteiligt ist, erlebt er durch den Anblick eine sinnliche Satisfaktion.

Die Darstellung von Nacktheit und die Verletzung von Intimität sind dann am deutlichsten, wenn die weibliche Figur gegen ihren Willen bloßgestellt wird. Auch wenn sexuelle Gewalt thematisiert wird, ist diese Art der Darstellung oft mit einer erotischen Anspielung verbunden, die Erlösung und sexuelle Verfügbarkeit andeutet.

1819 malte Ingres das Bild „Roger befreit Angelika“.¹³⁰ In seinem Werk behandelt er einen Auszug aus dem 10. Gesang des Ritterepos' „Der rasende Roland“ (1. Fassung 1516) von Ludovico Ariosto (1474-1533) (**Abb. 34**). Ingres stellt das Geschehen dar, das unmittelbar nach dem größten Angstmoment Angelikas stattfindet: Das Meeresungeheuer ist aufgetaucht, Roger sticht mit seiner Lanze in sein Maul.

¹²⁹ Vgl. Bonnet 2006, S. 114.

¹³⁰ Neben der Version von 1819 existieren zwei weitere vollständige Kompositionen: die Version der National Gallery, vor 1839, und die ovale Version des Musée Ingres in Montauban, 1841 datiert. Ein weiteres Bild, das hauptsächlich Angélique zeigt, stammt von 1859 und befindet sich in Sao Paolo.

Im Zentrum der Geschichte steht Angelika, eine orientalische Prinzessin. Auf stürmischer See ist sie an einen Fels gekettet, wo sie als Opfergabe für ein gefräßiges Meeresungeheuer angeboten wird. Bevor sie von dem Ungeheuer angegriffen werden kann, kommt der tapfere Ritter Roger auf seinem Hippogryphen mit einer überlangen, schmalen Lanze bewaffnet zu ihrer Rettung herbeigeflogen.

Das Motiv „Roger befreit Angelika“ wird in der bildenden Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts häufig aufgegriffen. Ingres stellt die beliebteste Szene des Epos´ dar. Dabei greift er auf die traditionelle Darstellung des verwandten, mythologischen Themas „Perseus und Andromeda“ zurück.

In der Darstellung Filippo Napoletanos (1587-1629) von 1617-21 (**Abb. 35**) wird die Szene in einer traditionellen Weise dargestellt: Angelika ist rechts im Bild nackt an einen Felsen gebunden, während das Meeresungeheuer auftaucht und aus der Ferne Roger auf seinem Hippogryphen angefliegen kommt. Der Kampf Rogers gegen das Meeresungeheuer bildet die zentrale Handlung, der Ritter sticht dem Biest ins Maul. In den Holzschnitten des 16. Jahrhunderts wird weniger dem Körper der jungen Frau als der ritterlichen Darstellung Aufmerksamkeit gewidmet.

Die erotische Ausstrahlung Angelikas bei Ingres ist offensichtlich: Ihre erhobenen, in Ketten gelegten Arme stellen ihre Brüste offen zu Schau, ihr Körper ist in ein unwirkliches, helles Licht getaucht, welches sie in ihrer ganzen Nacktheit präsentiert. Auch die nächtliche Landschaft und das Meer voller Wellen und Felsen schaffen eine erotisch bewegte Atmosphäre, die fast künstlich wirkt. Abgesehen von dieser Szenerie und einer deutlich sadistischen Anspielung, die eine nackte, in Eisen gekettete Frau, die sich vor den schroffen Felsen inmitten aufgewühlter Wellen befindet zeigt, lässt das Bild auf ein bevorstehendes, drohendes Unheil schließen. Angelika leidet in ihrer aussichtslosen Lage: Ihr Körper ist verbogen, sie wirft ihren Kopf nach hinten und legt den aufgeblähten Hals dar. Das verzweifelte Gesicht und der starre, frontale Körper widersprechen einander, sie scheint zu resignieren. Angelikas Blöße ist ihr sichtlich unangenehm. Ingres´ Hauptaugenmerk liegt auf dem Leiden der Frau. Durch das Unbehagen Angelikas und ihren entsetzten und flehenden Blick wird die erotische Zweideutigkeit heruntergespielt. Indem die nackte Figur einer derartigen Direktheit ausgesetzt wird, fordert Ingres den voyeuristischen Betrachter heraus, Mitleid mit der

leidenden Frau zu haben.¹³¹ Angelikas lebhafter, ängstlicher Ausdruck gehört ganz allein uns, da die anderen Protagonisten gerade in einen Kampf verwickelt sind.

Diese außergewöhnliche Leinwand wurde vom Comte Pierre-Louis-Casimir de Blacas, einem der wichtigsten Förderer Ingres', in Auftrag gegeben. Umso erstaunlicher scheint es, dass das Bild als Supraporte im Thronsaal von Versailles aufgehängt werden sollte. Später beauftragte man Ingres jedoch, hierfür angemessenerer Themen wie Szenen aus dem Leben der römischen Kaiser, anzufertigen, was nicht verwundert. Diese kamen allerdings nie zustande. Ob „Roger befreit Angelika“ trotzdem kurzzeitig in Versailles aufgehängt wurde, ist nicht bekannt, 1824 wurde es im Museum für Zeitgenössische Kunst im Palais du Luxembourg präsentiert.¹³²

In der Spätversion in ovalem Format von 1859 stellt Ingres ein weiteres Moment aus der Erzählung Ariosts dar: Nachdem Roger das Ungeheuer verletzt hat, beschließt er das Tier durch die glänzenden Lichtstrahlen seines magischen Schildes zu blenden, bevor er Angelika befreit (**Abb. 36**). Ingres verzichtet hier fast gänzlich auf die Darstellung der Umgebung und Rogers Gestaltung, Angelika beherrscht nun das Bild ganz allein. Der Ritter selbst ist nur mehr durch ein Fragment seines roten Gewandes und den Schein des Zauberschildes wahrnehmbar. Dessen Strahlen treffen das rechts im Vordergrund positionierte Ungeheuer. In dieser Spätversion wird der Betrachter aufgefordert, seine ganze Aufmerksamkeit auf den Körper Angelikas zu konzentrieren, wieder gehört die Schöne weder dem Ritter, noch dem Ungeheuer, sondern einzig und allein dem Betrachter.

Ingres hat mit dem Mythos der erotischen Verfügbarkeit der nackten Frau, die gegen ihren Willen in vollkommener Nacktheit präsentiert wird, nicht gebrochen. „Roger befreit Angelika“ ist ein Bild des Entsetzens und der Wollust, stellt aber gleichzeitig den parodistischen Aspekt *Orlando furiosos* dar: Der Kampf Rogers mit dem geängstigten Monster und die überdimensionale, phallische Lanze wirken lächerlich.¹³³ Der Edelmann blickt weder Angelika, noch das Monster an, sondern fokussiert auf seine Lanze. Der zurückgeworfene Kopf Angelikas erscheint wie eine Reaktion auf diese Beleidigung. Roger stellt eine Figur mit entgegengesetzten Absichten dar: Auf der einen Seite tritt er

¹³¹ Vgl. Siegfried 2001, S. 23.

¹³² Vgl. Carrington Shelton 2008, S. 74.

¹³³ Ebenda, S. 9.

als nobler Ritter auf, auf der anderen Seite hat er Böses vor. Denn aus Angelikas Befreier wird wenig später ihr Vergewaltiger, da Roger sich ihr, nachdem er sie befreit hat, gewaltsam an sie nähert; sein böses Verhalten gelingt ihm letztlich nicht, da er es nicht schafft, sich seiner Rüstung zu entledigen (ein weiteres Element, das Roger lächerlich wirken lässt). Die bedrohlichen, offenen Krallen des Hippogryphen, die sich gegen Angelika richten, drücken womöglich ebenfalls diese Zweideutigkeit aus.

Ingres rückt eine hilflose Figur ins Bild, deren Körper für formale und ausdrucksstarke Zwecke kunstvoll manipuliert wird.¹³⁴ Er setzt die Frau wie ein Requisit ein, das instrumentalisiert und verfügbar gemacht wird. Die zahlreichen vorbereitenden Studien für Angelika machen deutlich, dass sie im Mittelpunkt des Interesses stand und es Ingres vor allem um die Darstellung des weiblichen Aktes ging; alles Weitere ist nur eine Inszenierung, um seine voyeuristische Vorstellung von Angelika zu verdeutlichen.

Ingres gefiel das voyeuristische Element; er thematisierte es vor allem in Szenen, die schlafende Frauen zeigen (**Abb. 37**).

Die Abbildung zeigt eine Studie zu der verschwundenen Leinwand der „Dormeuse de Naples“. Der ausgestreckte Oberkörper der schlafenden Frau ruht auf einem Bett. Ihr rechter Arm liegt auf einem Kissen und ihre linke Hand befindet sich genau über ihrer Brust. Hier gibt es keinen offensichtlichen narrativen Kontext. Die subtile Erotik wird durch den Umstand erzeugt, dass die schlafende Frau beobachtet wird. Ihr regloser Körper ist frei von jeglichen Schamgefühlen. Sie ist sich des Betrachters nicht bewusst und ihre Unschuldigkeit kontrastiert mit der Bloßstellung ihres Körpers.

Voyeurismus ist auch das Thema von „Jupiter und Antiope“ von 1851 (**Abb. 38**). Die nackte Antiope wird mit geschlossenen Augen im Tiefschlaf gezeigt, ihre Arme sind über ihrem Kopf verschränkt. Der Blick des Betrachters richtet sich auf ihren bloßen, verfügbaren Körper. Hier kommt es zu einer unterschiedlichen Behandlung von Frau und Mann: Antiopes Figur ist klar umrissen und sie wird als Einzige beleuchtet, während Jupiters Unterkörper durch ein Gebüsch verdeckt ist. Er tritt aus dem Hintergrund hervor, schiebt die Äste beiseite und betrachtet begierig die schlafende Antiope. Die weibliche, nackte Figur ist der vorrangige Gegenstand der Betrachtung. Dieser Akt erinnert an Tizians „Venus von Urbino“ von 1538, die Ingres bereits 1822 kopierte.¹³⁵

¹³⁴ Vgl. Rosenblum 1985, S. 138.

¹³⁵ Ingres, „Die Venus von Urbino“, 1822, Öl auf Leinwand, 115 x 168 cm, Baltimore, Walters Art Gallery, in: Kat. Ausst. Paris 2006, S. 179.

Die Szene selbst ist von der italienischen Kunst, wie etwa Agostino Caraccis Malerei, beeinflusst (**Abb. 39**).

Antiope's zurückgelehnter Körper zeigt seine Blöße, während ihre Beine verschränkt und leicht angewinkelt sind, ihr kahles Geschlecht aber sichtbar ist. Da sie von Jupiter abgewandt ist, ist dieser intime Teil des Körpers nur für den Betrachter sichtbar. Jupiter erscheint als reifer, sehr muskulöser Satyr mit kleinen Hörnchen und bildet einen starken Kontrast zu Antiope, einer wunderschönen jungen Frau.

Der Mann hat die Rolle eines Eindringlings. Die Gegenüberstellung des männlichen Verlangens zur weiblichen Unschuld steht im Vordergrund. Eine starke erotische Schwingung erzeugt die Spannung zwischen beiden Figuren. Die Rolle des Betrachters als Voyeur erscheint klar, denn die schlafende Frau befindet sich im Bildvordergrund. Zwischen ihm und dem weiblichen Körper gibt es kein Hindernis. Zudem wird die erotische Grundstimmung durch den lüsternen Blick Jupiters verstärkt. Die Wachsamkeit des Mannes kontrastiert stark mit der Ahnungslosigkeit der schlafenden Frau, die ohne Schamgefühl im Gras liegt. In diesem Bild geht es um die Verletzung von Intimität, um die Einbeziehung des Betrachters in den Akt des Voyeurismus und den möglichen Missbrauch der Schlafenden. Georges Vigne erläutert: „*Jupiter und Antiope ist ein echtes erotisches Gemälde, in dem Ingres zum ersten Mal in seiner Aktmalerei so weit ging, eine seiner Ruhenden unmittelbar der Wollust des anderen Geschlechts auszusetzen, einer Person hohen 'Standes' zwar, der freilich die Stayrgestalt eine ungebändigte Gestalt verleiht. Das männliche Wesen, das noch eine respektvolle und nahezu sakrale Distanz gegenüber dem Objekt seiner Kontemplation einhält, scheint gleichwohl fähig zu seiner völligen Unterwerfung.*“¹³⁶

Ein Satyr ist per Definition ein animalisches Wesen und anhand seiner ausgeprägten Physiognomie, den spitzen Pferdeohren und Hörnchen, identifizierbar. Satyrn dürfen, als triebgeleitete Halbmenschen, ihre sexuellen Lüste ungehemmt ausleben.¹³⁷ Der Reiz in dieser Darstellung liegt in der Gegenüberstellung von einem jungen, dem weiblichen Schönheitsideal entsprechenden hellhäutigen Mädchen mit einem dunklen, älteren Naturdämon, der den Gegentyp verkörpert.

¹³⁶ Vigne 1995, S. 223.

¹³⁷ Vgl. Kat. Ausst. Dresden 2005, S. 153.

5.3. Verführung

In bestimmten Malereien Ingres' entsteht die erotische Wirkung durch die Anspielung auf einen bereits vollzogenen oder bevorstehenden Akt. Durch die Reize der Frau kann der Betrachter eine erotische Situation antizipieren und seiner Phantasie freien Lauf lassen.

Die Verführung durch die Frau, die Annäherung und Eroberung durch das andere Geschlecht, thematisierte Ingres in seinem Bild „Jupiter und Thétis“ von 1811 (**Abb. 40**). In dieser Arbeit sehen wir Jupiter, den Herrscher des Olympos auf seinem Thron sitzend. Thetis kniet zu seinen Füßen und streckt ihm ihr flehendes Profil entgegen, während sie mit ihrem Arm sein Kinn berührt. Bei den Griechen wird diese Geste als Zeichen des Flehens gedeutet. Thetis' zierliche, rechte Zehe berührt die monumentale Zehe Jupiters, ihr fließendes Gewand gleitet von ihrem Körper. Thetis presst sich an sein Knie, sodass ihre Brüste sein Bein berühren, während sie ihre Rechte auf seinem Oberschenkel ruhen lässt. Diese äußerst erotischen Andeutungen lassen keine Zweifel daran, dass Thetis versucht, Jupiter mit den Reizen einer Frau zu verführen. Hier stellt Ingres der scheinbar unerreichbaren, monumentalen Größe des Herrschers des Olympos - mit seinem breiten, mächtigen Torso und strengen Blick - die verführerische Macht der Frau gegenüber. Jupiters Frau Juno, auf einer Wolke ruhend, befindet sich im linken Eck des Bildes und blickt argwöhnisch auf Thetis herunter.

In diesem Zusammenhang sind auch die aus der Tradition übernommenen Posen zu erwähnen. Das Erscheinungsbild Jupiters kannte Ingres womöglich von Darstellungen auf antiken griechischen Vasen; auch Thetis' kantige Stilisierungen und die Rundungen der Stirn, Nase und Hals sind von den linearen Profilen griechischer Vasen inspiriert.¹³⁸ Eine weitere Interpretation unternahm John Flaxman 1803 (**Abb. 41**). Die Pose der flehenden Thetis, mit ihrem ausgestreckten Hals und ihrem erhobenen Arm, sowie die Figur selbst hat Ingres von ihm übernommen.

Dennoch geht er über die ästhetischen Zitate der Vergangenheit hinaus, da seine Komposition durchaus originelle und fast übertriebene Züge aufweist: Jupiter ist in einer brutalen Frontalität dargestellt, während Thetis' entblößtes Profil einer eigenwilligen Anatomie entspricht. Die Accessoires, Gewänder und Wolken wurden in einem übertriebenen Realismus konzipiert.

Die Sinnlichkeit von Thetis steht in Opposition zu Jupiters Gleichgültigkeit; die zwei Figuren könnten nicht entgegengesetzter sein. Dies äußert sich auch in Thetis' Körperhaltung, die mit der Starrheit Jupiters kontrastiert. Während der Gott kräftig,

¹³⁸ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S.164.

athletisch und unbewegt ist, erscheint Thetis' Körper bis auf ihre ausladenden Hüften schmal, geschmeidig und biegsam wie eine Schlange. Selbst in der Kleidung der beiden ist der Unterschied deutlich, Thetis' Gewand schlägt zarte Faltenwürfe, während Jupiters ausladend viele Stoffbahnen aufweist.

Jupiter ist der Archetypus eines Mannes. Thetis kniet vor ihm, und sein ganzer Körper ist stolz und die Brust gebläht. In der Darstellung verbirgt sich laut Norman Bryson der übertriebene Gestus einer sexuellen Phantasie, nämlich der Verehrung des Phallus.¹³⁹

Thetis gehört zu einer der berühmten, „deformierten“ Frauen von Ingres. Diese Körperdeformierungen resultieren aus einer Wechselbeziehung formaler und psychologischer Impulse, die im Unbewussten liegen.¹⁴⁰ Denn die biegsamen Glieder stimmen mit dem Charakter des Subjekts, die flehende Nymphe streckt ihren Körper verführerisch Jupiter entgegen und blickt gleichzeitig verzweifelt in seine Richtung.

Kenneth Clark erklärt, dass der Umriss und die Erscheinung von Thetis durch und durch erotisch sind: *„the Jupiter is a piece of classical furniture; but the figure of Thetis achieves a crescendo of sensual. We may even say sexual - excitement, starting with the outline of her body (...), following her swanlike neck and rising up her arm, boneless but disturbingly physical, till it culminates in her extraordinary hand, half octopus, half tropical flower.“*¹⁴¹

In „Ödipus und die Sphinx“ geht es ebenfalls um Verführung (**Abb. 42**). Diesmal verkörpert die Frau den Typus der *Femme fatale* in Gestalt einer Sphinx. Ingres malte 1808 seine erste Version (**Abb. 43**), eine zweite Version folgte 1828¹⁴² und drei Jahre vor seinem Tod malte er die dritte Version von 1864, die im Vergleich zur ersten kleiner und stärker verdichtet ist und im Folgenden näher behandelt wird.

In dieser Version wirkt das Licht gedämpfter, die Komposition wurde seitenverkehrt gestaltet und die Gesten sind expliziter, so dass die Thematik deutlicher wirkt. Diese Szene zeigt ein späteres Moment, Ödipus gibt der Sphinx seine Antwort.

Ödipus ist zuversichtlich und tapfer genug, seinem möglichen Tod entgegenzutreten; er deutet an, dass er das Rätsel gelöst hat, Jokaste erhalten wird und die Sphinx nun zum Tode verurteilt ist.

¹³⁹ Vgl. Bryson 1990, S. 133.

¹⁴⁰ Vgl. Rosenblum 1985, S. 23.

¹⁴¹ Clark 1957, S. 143.

¹⁴² Ingres, „Ödipus und die Sphinx“, 1828, Öl auf Leinwand, 105 x 87 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.

Die Sphinx kauert auf einem Felsen, während Ödipus sie mit angezogenem Bein anblickt. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf ihn, der bis auf den roten Stoff, der über seiner Schulter geworfen ist, nackt ist. Die Pose spiegelt den jungen, muskulösen Körper und die Stärke und Entschlossenheit des Helden wider. Ödipus gehört zu den sogenannten „académies“, also jenen Studien perfekter Akte, in denen sich eine noble und virile Schönheit mit dem Ideal der neoklassizistischen Lehre verbindet. Womöglich kannte Ingres das Bild „Amor und Psyche“ von Gérard und fand in der Bewegung Amors eine Anregung für seinen Ödipus (**Abb. 44**). Der Held verkörpert die Präsenz eines Athleten, die Konfrontation mit der Sphinx wirkt wie eine sexuelle Begegnung, seine Augen befinden sich genau auf der Höhe ihrer Oberweite.

Die Sphinx kann als eine Anspielung auf die dunkle Seite der Frau interpretiert werden, der unberechenbaren *Femme fatale*. Das Bild stellt neben der Ratio des Mannes das Rätsel der Frau dar. Der Engpass zwischen den steilen Felsen, der in die strahlende Stadt Theben führt, scheint den Konflikt zwischen der Männlichkeit und Weiblichkeit zu verdoppeln.

Obwohl Ödipus sich in einer Höhle befindet, scheint helles Licht durch einen Spalt herein und im Hintergrund kommen der blaue Himmel und die Stadt zum Vorschein. Diese Ansicht erinnert an eine schöne, heile Welt jenseits des Monsterverstecks und sie symbolisiert Hoffnung und Glückseligkeit nach dem Schmerz.

Die Sphinx haust in einer Höhle und nimmt eine untergeordnete Position ein, da sie sich im Schatten befindet. Sie ahnt ihren bevorstehenden Tod und dreht ihren Kopf zur Seite, ihr Gesicht voller Entrüstung. Die Sphinx ist ein hybrides Wesen und scheint eine Art Diadem in ihrem Haar zu tragen. Die Verbiegung des Körpers und dessen Beleuchtung betonen die weiblichen Attribute, ihre Brüste wirken unnatürlich und übertrieben groß, heute würde man meinen, dass sie mit Brustimplantaten gefüllt wären, ihre Brustspitzen sind auffällig steif. Diese Attribute sind eindeutig sexuell.

Ihr Unterleib weist darauf hin, dass es sich hier um eine Tiergestalt handelt. Ihr Körper ist nicht zur Gänze sichtbar, sondern erstreckt sich nach rechts im Bild. Er erinnert wegen seinen krallenartigen Tatzen an einen kraftvollen Löwenkörper. Eine Tatze befindet sich auf dem Felsgestein, während die andere in Richtung Ödipus zeigt. Die Spitze des langen Schwanzes der Sphinx bewegt sich gleichsam einer Schlange in das Bild und berührt ihr linkes Bein. Auch ihre breiten Flügel verdeutlichen, dass es sich um ein hybrides Wesen handelt.

Die weibliche Macht der Sphinx macht den unbestreitbaren Reiz einer solchen Darstellung aus. Die auffällig in Szene gesetzten, vollen, strammen Brüste könnten ein

Indiz dafür sein, wofür Ödipus später bestraft wird: Er wird mit seiner Mutter schlafen, diese ehelichen und Kinder mit ihr bekommen. Ingres untermauert diese Imagination, indem das Auge des Betrachters genau auf dieses erotische Moment lenkt.

Die Geschichte von Ödipus und der Sphinx, die in Homers Odyssee erzählt wird, ist für das inzestöse Vergehen durch die tragische Verheiratung mit seiner Mutter Jokaste relevant. Ingres beschließt, nicht diesen Aspekt der Geschichte zu behandeln, sondern zieht es vor, den intellektuellen Sieg des Menschen über das Rätsel darzustellen und deutet dessen tragische Konsequenzen an.

Ingres folgt in der Romantisierung der Kunstgeschichte einer Tradition, die im späten 18. Jahrhundert begann, als Episoden aus dem Leben berühmter Künstler in Bildern behandelt wurden. Diese anekdotischen Episoden wurden im „Troubadour Stil“¹⁴³ gemalt.

Die Verehrung für Raffael drückt Ingres nicht nur in seiner künstlerischen Neuinterpretation die er schuf aus, sondern auch durch sein Interesse für dessen Leben. Ingres malte zwei Momente aus seinem Leben: „Die Verlobung Raffaels mit der Nichte

¹⁴³ Dieses Genre entstand Anfang der 1790er Jahre, am Ende der Herrschaft von Louis XVI, einer Epoche, in der mittelalterliche Themen aus der Geschichte Frankreichs beliebt waren. Unter der Restauration und der Julimonarchie unter König Ludwig Philipp war die Malerei im Troubadour Stil sehr gefragt. Der Grund für dieses Interesse waren eine Vorliebe für die Geschichte und das Erbe Frankreichs seitens der privaten Auftraggeber, auch die Feinheit der Ausführung des kleinen Formats gefiel ihnen. Der Aufschwung des Genres kann auch durch politische Gründe erklärt werden: Durch die Restauration der Monarchie in Frankreich wurden Geschichten von Helden des Rittertums und von Königen wieder modern. Die Troubadour Malerei wird allgemein der Romantik zugerechnet und wurde von den Schülern Davids entfaltet, den sogenannten „Aristokraten“. Dazu gehörten die Künstler Marius Granet, Jean-Louis Ducis, Fleury-Richard und Pierre Révoil. Diese Maler brachen mit den antiken Sujets und Stil des Meisters, sie lehnten sich an die flämischen und holländischen Maler an und interessierten sich für die wichtigen Episoden der Geschichte Frankreichs. Da Ingres mit diesen Malern im Atelier Davids verkehrte, schloss er sich dieser Stilrichtung an. Auch wenn er die Antike verehrte, schöpfte er hier aus der byzantinischen und mittelalterlichen Kunst, inspirierte sich von Jan Van Eyck und vor allem von Raffael. Ingres malte im Troubadour-Stil, behielt dabei aber seinen persönlichen Stil. Die Bilder in kleinem Format illustrieren die Sujets von einem anekdotischen Standpunkt aus, oder stellen den sentimentalischen Aspekt des Lebens berühmter Personen dar. Diese Malerei lässt sich zwischen die Genreszene und Historienmalerei einordnen. Ihr Erfolg zeichnet sich durch den malerischen Charakter, sowie den dokumentarischen Realismus der Dekoration und Kostüme aus. Zwischen 1813 und 1819 schuf Ingres ungefähr dreißig Zeichnungen und Gemälde in diesem Genre. Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 216.

des Kardinal Bibienas“¹⁴⁴ und „Raffael und die Fornarina“¹⁴⁵ (**Abb. 45**). In diesen Leinwänden interessierte sich Ingres nicht für den beruflichen Aspekt des Malers, sondern er behandelte Szenen aus Raffaels Liebesleben. Die Bilder entstanden parallel zu Ingres' eigener Verlobung und seiner anschließenden Heirat, was wohl kein Zufall ist.¹⁴⁶ Vielleicht verhalf ihm dieser Umstand, sich mit dem Liebesleben Raffaels zu identifizieren.

Im Mittelpunkt der 1814 gemalten Version „Raffael und die Fornarina“ steht das Liebespaar in Raffaels Atelier. Die Leinwand behandelt ein Thema, das Künstlern viel bedeutet: die Beziehung des Malers zu seinem Modell.

Die junge Frau scheint gleichzeitig auf der Armlehne des Stuhls und auf dem Knie des Malers zu sitzen. Zwischen den beiden herrscht eine innige Verbundenheit, der sitzende Raffael umschlingt mit seinen Händen die Fornarina. Doch der Maler scheint mehr von dem Bildnis auf der Leinwand als von der hübschen Frau aus Fleisch und Blut auf seinem Schoß in Bann gezogen zu sein. Die Fornarina sowie ihr gemaltes Abbild blicken den Betrachter an und stellen damit eine Verbindung zu ihm her.

Das Gesicht der jungen Frau, ihr Lächeln, die Gesichtsform und die Augenpartie erinnern an Raffaels „Fornarina“ (**Abb. 46**). Auch ihr Haar ist in der Mitte gescheitelt, sie trägt einen Turban in demselben Muster mit drei Quasten und einer geflochtenen Borte, und auch das Schmuckstück in ihrem Haar ist sehr ähnlich.

Der Turban kehrt in Ingres' Werk immer wieder zurück. Er kann als diskrete sexuelle Anspielung gesehen werden, da er im 19. Jahrhundert als Symbol für den Orient galt.¹⁴⁷

In der Vorstellung der Epoche galt eine Odaliske oder Sklavin als sexuelles Objekt. Diese Kopfbedeckung lässt weiters den Blick auf den Hals frei und akzentuiert eine sehr sinnliche Partie der Frau.

¹⁴⁴ Ingres, „*Die Verlobung Raffaels und die Nichte des Kardinal Binienas*“, 1813-14, Öl auf Leinwand, 59,3 x 46,3 cm, Baltimore, The Walters Art Museum.

¹⁴⁵ Man weiß mit Sicherheit von fünf Versionen. Die erste Leinwand stammt aus dem Jahre 1813, verschwand 1941 aus dem Museum von Riga. Die anderen bekannten Versionen befinden sich heute in den Vereinigten Staaten: die zweite Version, die am bekanntesten ist, befindet sich im Fogg Art Museum von Cambridge, wurde für den Fürsten Pourtalès gemalt und am Salon von 1814 ausgestellt; die dritte Version befindet sich in einer Privatsammlung in New York und wird um 1814 datiert; eine vierte Leinwand, 1840 datiert und Duban gewidmet, befindet sich in der Gallery of Fine Arts in Columbus; die letzte, an der Ingres die letzten Jahre seines Lebens arbeitete, ist unvollendet und befindet sich im Chrysler Museum von Norfolk. Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 217.

¹⁴⁶ Vgl. Vigne 1995, S. 122.

¹⁴⁷ Vgl. Jover 2005, S. 119.

Raffaels Beziehung zu seiner Mätresse wird durch Berührung konstruiert. Durch die nackte Haut und die warmen Farbtönen und Schatten ist das Bild erotisch geladen.

In diesem Bild spielt Ingres mit dem Blick des Betrachters. In keiner der Versionen hält das Paar untereinander Blickkontakt. Die Fornarina schlüpft in die Rolle der Koketten bzw. Verliebten, während Raffaels starrer, vornehmer Blick sich auf das halbfertige Porträt der jungen Frau auf der Staffelei richtet, dem der Betrachter folgt. Dessen Aufmerksamkeit der „echten“ Frau, bis deutlich wird, dass es sich bei dieser ebenfalls nur um ein Abbild handelt. Raffael jedoch wird mehr vom Bild, das er geschaffen hat, gefesselt als von der Frau in seinen Armen. Ingres' Leinwand könnte eine Andeutung auf das wahre Objekt seiner Begierde sein.

Der Künstler umarmt seine Mätresse, wendet sich aber gleichgültig von ihr ab, um seine Leinwand zu betrachten. Er steht sozusagen zwischen der Malerei und dem Objekt seiner Liebe.¹⁴⁸ Kunst und Erotik bedeuten für ihn dieselbe kreative Schöpfungskraft.¹⁴⁹

In der Spätversion von 1846 hat sich das Verhalten der Protagonisten leicht verändert: **(Abb. 47)**. Raffael interessiert sich hier noch mehr für seine Leinwand. Nun ruht sein Arm auf der Staffelei, während seine Hand zwar die Fornarina umgreift, aber einen Bleistifthalter umfasst. Das Kleid der Fornarina ist ein Stück weiter nach unten geglitten, zeigt noch mehr von ihrer Schulter und ihre Brust dürfte entblößt sein, was die sinnliche Wirkung verstärkt. Ihre Hände ruhen auf dem Halsausschnitt des Malers und sie neigt ihren Kopf so, dass sie seinen berührt. Dies bewirkt, dass die lange, gebogene Linie des Rückens und Halses freigelegt wird. Auch befindet sich ihre Brust noch näher beim Maler. Diese Komposition baute Ingres in seinen zwei folgenden Versionen aus. Im linken Bildhintergrund befindet sich im Dunklen Giulio Romano, der Zeichenrollen aus Papier trägt und womöglich das Paar beobachtet. Das Gesicht sowie die helle Kleidung der hier ausgeführten Version scheinen von Raffaels „La Donna Velata“ in Florenz angeregt worden zu sein **(Abb. 48)**.

Für Henri Zerner symbolisiert das Bild die Verkörperung Ingres' ästhetischer Theorie¹⁵⁰, da Raffael ihm als Vorbild diente und er seinem Meister somit geistig verbunden war. Laut Jover drückt das Bild vielleicht Folgendes aus: Der Künstler begreift und liebt die Schönheit zuerst in der Natur, um sie schließlich in die Kunst zu übertragen, wo sie dann

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda.

¹⁴⁹ Vgl. Guégan 2006b, S. 60.

¹⁵⁰ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S.221.

ihre Vervollkommnung erlangt.¹⁵¹ Hier findet ein Wechselspiel zwischen verschiedenen Ebenen von Kunst und Realität statt.

In diesen Darstellungen interessierte Ingres die Thematik der zärtlichen, liebevollen Umarmung und die getrübbte Leidenschaft. Raffael heiratete nie, doch er war lange Zeit mit Maria da Bibbiena verlobt, welche 1520 starb. Raffaels Geliebte, Margharita Luti, die Tochter eines römischen Bäckers, war unter dem Namen Fornarina bekannt.

5.4. Subtile Erotik

Glückliche wie schmerzvolle Augenblicke erzeugen Emotionen, die den Malern eine Fülle an Darstellungsmöglichkeiten und Themenbehandlungen bieten. Solche Momente sind umso spannungsgeladener, wenn eine amouröse Intrige oder ein verstecktes Moment der Intimität dargestellt werden. In seinem Gemälde „Paolo und Francesca“¹⁵² von 1819 behandelt Ingres den 5. Gesang der „Hölle“ von Dantes „Die göttliche Komödie“ (**Abb. 49**).

Im Zentrum steht die Geschichte der verbotenen Liebe von Paolo und Francesca, welche verschwägert sind. Das Bild zeigt die Kusszene der Liebenden während der gemeinsamen Lektüre, während sie heimlich von Francescas betrogenem Ehemann, Gianciotto Malatesta von Rimini, beobachtet werden. Das Thema stieß vor allem in der Kunst des 19. Jahrhunderts auf großes Interesse. Coupin de Couperie malte 1812 eine Leinwand (**Abb. 50**), die Ingres womöglich kannte.¹⁵³ Er behandelte denselben Aspekt der Liebesbeziehung.

Das Pärchen sitzt im Vordergrund gemeinsam auf einer Bank. Ingres stellt den präzisen Moment des Kusses dar: Paolo drückt seine Sehnsucht aus, indem er seinen Hals wie in der Bewegung eines verliebten Vogels ausstreckt, um den Mund seiner Schwägerin zu berühren. Seine Hand greift nach ihrer und streift dabei ihren linken Oberschenkel. Das Pärchen wirkt verschämt und unreif, Ingres hebt Francescas Schamhaftigkeit hervor,

¹⁵¹ Vgl. Jover 2005, S. 119.

¹⁵² Zwischen 1814 und 1850 schuf Ingres mindestens sieben Leinwände und ein Dutzend Zeichnungen zu diesem Thema. Die erste gemalte Version ist 1814 datiert und von Caroline Murat in Auftrag gegeben. Anschliessend malte er mehrere Versionen, in denen er jeweils die Inszenierung veränderte. 1814 Chantilly, Musée Condé; 1819, Angers, Musée Turpin de Crissé; Birmingham, Barber Institute; Bayonne, Musée Bonnat; Amsterdam, Historisches Museum, ca. 1847; Musée Bonnat, Bayonne, ca. 1855-60, New York, Hyde Collection, Glen Falls; 1857, Paris, Privatsammlung. Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 217.

¹⁵³ Vgl. Cuzin / Salmon 2006, S. 44.

indem sie sittsam ihren Kopf von ihm abwendet und nach rechts neigt. Das Begehren legt Ingres allein in Paolos drängender Geste. Sein Hals schwillt durch sein unbezähmbares Verlangen auf. Francesca ist derart ergriffen, dass sie ihr Buch aus ihren schlaffen Händen fallen lässt. Sie wird als schwache Frau dargestellt, die fast traurig zur Seite blickt, so als ob sie wüsste, dass nun alles verloren ist. Der Hintergrund ist mit einem Vorhang verhängt und dient dem alten, eifersüchtigen Ehemann als Versteck. Er ist mit einem langen Schwert bewaffnet und bereit, sich an seinem Bruder und seiner Frau zu rächen.

In der Szene wird wenig Haut oder Nacktheit dargestellt. Stattdessen geht es um eine weitaus subtilere Erotik, der eine unschuldige Liebe zugrunde liegt. Ingres fasst das dramatische Moment einer erwachenden Liebe und der drohenden Gefahr des Todes in dieser Szene zusammen. Die abgewandten Augen, die plötzliche Schwäche und die errötenden Wangen Francescas, die ihre innere Aufregung symbolisieren, weisen auf die komplexe Sexualität des 19. Jahrhunderts hin.¹⁵⁴ Ingres verknüpft mit dieser Darstellung ein moralisches Dilemma.

Die Liebenden sind derart ineinander verschmolzen, dass sie formal ein eigenes Motiv bilden. Die Ausstattung, Möbel, Position des Mannes und Buches wandeln sich im Laufe der verschiedenen Versionen, während die Liebenden kaum variieren.¹⁵⁵ Edmond About schätzte die Rolle der Leidenschaft in „Paolo und Francesca“ und dessen Expressivität: *„Le baiser, ce funeste baiser qui doit lui coûter la vie, n'est pas seulement sur ses lèvres, il est dans tout son corps, il remplit toute sa personne, il lui gonfle le cou, et vient enfin expirer sur la bouche de Francesca. Devinez-vous maintenant ce que j'entends par le style? Dans l'intention de M. Ingres, Paolo n'est pas un homme c'est un baiser.“*¹⁵⁶

In einer späteren Version steht schließlich nur mehr die Liebe zwischen dem Schwager und der Schwägerin im Zentrum, was sich in einer bildlich verdichteten Darstellung des Kusses während der gemeinsamen Lektüre äußert (**Abb. 51**). Ingres verzichtet auf den eifersüchtigen Ehemann, also auf das dramatische Moment, und nur der dunkle Hintergrund lässt auf etwas Schlimmes schließen. Das Sujet wird damit aus seiner

¹⁵⁴ Vgl. Rosenblum 1985, S. 112.

¹⁵⁵ Vgl. Siegfried 2001, S. 13.

¹⁵⁶ About 1855, S. 130.

prekären Augenblicklichkeit gelöst, als zeitlose Thematik wiedergegeben und dem voyeuristischen Interesse des Betrachters preisgegeben.¹⁵⁷

Die Geschichte wird von Francesca erzählt, die sich wegen ihrer Todsünde in der Hölle befindet. Francesca zögert zunächst, ihre Geschichte zu erzählen; erst als sie dazu gedrängt wird, fängt sie damit an. Die Zerbrechlichkeit der menschlichen Natur soll hier thematisiert werden. Trotz der Anteilnahme des Zuhörers hat diese Situation etwas Sadistisches, da die moralischen und emotionalen Erkenntnisse auf Kosten der weiblichen Seele erlangt werden.¹⁵⁸

1814 malte Ingres Madame de Senonnes (**Abb. 52**). Wenn Baudelaire Ingres' Porträts mit den Worten „*ses portraits sont presque des tableaux, c'est-à-dire des poèmes intimes*“ lobte, so ist dies für das Porträt von Madame de Senonnes treffend ausgedrückt, denn in einer gewissen Weise kann man die Anziehungskraft und intime Nähe spüren, die von der Porträtierten ausgehen.

Die Dame wird in einem Halbfigurenporträt in opulenter Kleidung, entspannt auf einem Sofa sitzend, gezeigt. Madame de Senonnes ist in purpurfarbenem Samt gehüllt und neigt sich auf ihrem Fauteuil aus Seide ein wenig nach vor, sodass der Betrachter ihre in einem durchsichtigen Stoff verschleierte Brust, der aber wenig dazu beiträgt, die darunterliegende Haut zu verbergen, erspüren kann. Der vorgelehnte Körper kann sein Gewicht kaum halten, sodass man ihr silberfarbenes Dessous, das aus den durchbrochenen Verzierungen des Kleides herausblickt, erhaschen kann. Diese Details wirken fast wie eine Einladung, in ihre sinnliche Welt einzutreten.

Der Spalt zwischen ihren Brüsten wird zusätzlich durch eine lange, goldene Kette betont. Die luxuriös und aufwändig gestaltete Mode hebt die Reize der Frau zusätzlich hervor: Das samtige, rote Kleid, der Tüll, der Schmuck, die Spitze und das Satinband evozieren Sinnlichkeit und intime Wärme. Folgt man nun der Halspartie von Madame de Senonnes, bemerkt man eine Verkürzung ihrer rechten Schulter; auf der linken Seite wird diese noch augenscheinlicher. Ihre biegsame, fleischige Hand wirkt kurios. Das schwere, samtige Kleid scheint ihre Schulter herabzuziehen. Ihr Schoß wird von einem langen, knochenlosen Arm umrahmt. Es wird ersichtlich, dass Ingres die Skelettstruktur seines weiblichen Modells reduziert und mit einer weichen Hülle überzieht. Madame de

¹⁵⁷ Vgl. Mai 1990, S. 203.

¹⁵⁸ Vgl. Siegfried 2001, S. 22-23.

Senonnes' frontal gemaltes Gesicht mit Blick zum Betrachter kontrastiert stark zur Haltung ihres schlaffen Körpers.

Durch den wenig tiefen Bildraum um Madame de Senonnes befindet sich der Betrachter dicht vor der Figur und es verwischt die Grenze zwischen den beiden. Durch diese Positionierung und die geschlossene Umgebung scheint sie ganz dem Betrachter zu gehören. Der reale Raum endet gleich hinter der Porträtierten bei dem Spiegel, in dem Ingres eine imaginäre Vertiefung ins Unendliche kreierte hat; der Raum erscheint absichtlich unübersichtlich gestaltet. Der Betrachter blickt der Dame direkt ins Gesicht, ihre Lippen sind leicht geöffnet und lassen ihre weißen Zähne hervorblicken. Dennoch versagt sie sich dem Betrachter und ihre offenen Augen wirken, als ob sie sich in einer anderen Welt befinden würde.

Ihr leicht gesenkter Blick geht am Betrachter vorbei, sie beobachtet nicht, sondern sieht versunken vor sich hin. Damit ist das Porträtschema des 17. und 18. Jahrhunderts durchbrochen, denn in den älteren Bildnissen wendet sich das Modell direkt an den Betrachter. Nach der Etikette des Ancien Régime war eine solche Darstellung geradezu indiskret. Dieses Porträt lässt keine genauen Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Stellung der Dame zu, wir können lediglich feststellen, dass sie reich ist, da sie kostbare Stoffe und wertvollen Schmuck trägt. Die bei Kniestücken und Ganzfiguren des 18. Jahrhunderts verwendeten Attribute wie Schreibtisch, Bücher, usw. fehlen bei Ingres. Stattdessen breitet er teure Stoffe stilllebenhaft aus und stellt, was bisher selten vorkam, einen kostbaren Spiegel hinter die Figur, in dem ihr verlorenes Profil erscheint. Mit den Augen des 18. Jahrhunderts betrachtet bedeutete dies eine weitere Indiskretion. Das Intime wurde gerade dadurch betont und ins Träumerische erhoben.¹⁵⁹ Der Spiegel offenbart auch kein Spiegelbild des Künstlers oder des Bildbetrachters. Diese Einbeziehung hätte die intime Situation in der boudoirartigen Umgebung gestört, da dies der Phantasie des Betrachters überlassen bleiben soll.

Eine Bleistiftskizze zeigt das Modell in einer Korsage, die ihre Körperrundungen hervorhebt (**Abb. 53**). Ihr Dekolleté, Rockansatz und ihre Arme sind sichtbar, während die ovale Kontur des Kopfes nur angedeutet wird und die Gesichtszüge fehlen. Rechts im Bild dagegen hat Ingres die halbovale Form mit Mund und Nase dazugezeichnet. Womöglich diente ihm ein anderes Modell hierfür und im Gegensatz zur Leinwand kann Ingres dabei wesentlich autonomer arbeiten und ungehindert unbekleidete Damen der höheren Gesellschaft darstellen.

¹⁵⁹ Vgl. Zeitner 2008, S. 58-59.

Dieses Porträt ähnelt einer Darstellung von David, „Madame de Verninac“ von 1799, denn beide Damen werden in derselben Haltung dargestellt, wobei sich ihre Arme in entgegengesetzter Richtung befinden (**Abb. 54**). Dennoch divergieren die Ausstrahlung und Körperrhythmik bei Madame de Verninac und Madame de Senonnes: die glänzende Stoffgestaltung, die Materialien wie der schwere Samt lassen Ingres' Porträt insgesamt erotischer wirken. Davids Figur hingegen scheint greifbarer und ihr Körper deutlich definierter, Schulter- und Handgelenk sind plastischer und knochiger herausgearbeitet. Die in fließende Gewänder gehüllte Mme de Verninac zeigt zwar mehr Haut und sollte dadurch sinnlicher erscheinen, insgesamt ähnelt sie jedoch zu sehr einer antiken Statue, bei der die Knie- und Beckenstruktur plastisch hervortreten.

Die sinnliche Erscheinung von Madame de Senonnes, ihr träumerischer Blick und die Intimität der Umgebung evozieren eine zwielichtige Atmosphäre. Madame de Senonnes, geborene Marie-Geneviève-Marguerite Marcoz, war eine geschiedene Frau und wurde die Mätresse von Alexandre de la Motte-Baracé, Vicomte von Senonnes. Als es zu einer Heirat kam, war die Familie vehement dagegen.¹⁶⁰ Die Tatsache, dass die Porträtierte einen solchen Hintergrund hatte, und dass sich zahlreiche Mythen rund um ihre Person rankten, dürfte diese Darstellung wahrscheinlich umso prickelnder gemacht haben. Nach dem Tod Madame de Senonnes' 1828 vernachlässigte die Familie das Porträt, was wahrscheinlich auch damit zu tun hatte, dass sie die Porträtierte gehasst hatte.

Madame de Senonnes wird gern als exemplarisches Beispiel Frauenporträt herangezogen, das Schönheit, Luxus und sexuelle Verheißung verkörpert. Tamar Garb vergleicht sie sogar mit der mysteriösen Mona Lisa Leonardo da Vincis. Durch ihren verträumten Blick und der frontalen Haltung ihres kurvenreichen Körpers scheint Madame de Senonnes wie das perfekte Pendant aus dem 19. Jahrhundert zur Renaissance Ikone. Ihr Gesicht bildet mit dem madonnenartigen Chignon, den gleichmäßig auseinanderstehenden Augen, der Symmetrie und dem Porzellanteint eine Mischung aus raffaelesker Form und Proportion.¹⁶¹

Laut Adrian Rifkin ist Madame de Senonnes ein Abbild des Verlangens und der Sehnsüchte von denen, die sie produzieren und konsumieren.¹⁶² Demnach ist sie mehr eine Kodierung als ein Subjekt, da sie den Phantasien verschiedener Betrachter dient.

¹⁶⁰ Vgl. Kat. Ausst. Paris 2006, S. 359.

¹⁶¹ Vgl. Garb 2007, S. 19.

¹⁶² Vgl. Rifkin 2000, S. 21.

Die Dargestellte, sowie auch alle anderen Damen aus der Aristokratie, die Ingres malte, präsentieren sich wie eine Folie männlicher Sehnsüchte.

5.5. Ein „imaginerter Orient“

Recht früh begann Ingres, seine erste Badende in einen orientalischen Kontext zu setzen: Die „Badende von Valpinçon“ (1808) gehörte zu Ingres' Pariser Einsendungen aus Rom, die er im Alter von 28 Jahren malte (**Abb. 55**).

Eine Frau sitzt mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Bett und stützt ihren Arm auf ihrer inneren Handfläche ab. Weder die Vorderansicht des Körpers, noch das Gesicht der jungen Frau ist sichtbar. Vor ihr liegt eine nüchtern gehaltene Kulisse. Ein grüner Vorhang umspannt etwa dreiviertel der Fläche. Die Frau ist ganz nackt, dennoch ist ihr Ellbogen kunstvoll in ein weißes Tuch drapiert, das bis zum Boden hinabfällt. Lediglich ein Teil ihres Profils wird angedeutet, auf dem Kopf trägt sie einen weiß-roten, in Falten gelegten Turban, der Farbe in das Bild bringt. Ingres hat dem Betrachter absichtlich zwei weibliche Reize, nämlich die vermutliche Schönheit ihres Gesichtes und ihrer Brüste, vorenthalten. Wir wissen nicht, was die Figur für einen Gesichtsausdruck zeigt und erhalten keine Informationen über ihren Gemütszustand oder die Bedeutung ihrer Handgeste. Die Emotion und Handlung fehlen, Ingres hat absichtlich eine Leinwand ohne Erzählung geschaffen; einzig der Rücken bildet das Porträt.

Die Badende wird von Wandteppichen gerahmt, die die sich wölbende Kurve ihres Rückens hervorheben. Ingres verwendet wenige Bilddetails in seinem Porträt. Der Turban soll Exotik suggerieren und der kleine Wasserspeier in der linken, unteren Bildhälfte ihre Nacktheit erklären. Demnach macht sie sich für ihr Bad bzw. Hammam fertig - der Betrachter wird zum Eindringling in einen sehr privaten Bereich, während sie sich ihm vollkommen entsagt. Die Konnotation im Bild ist eine eindeutig sexuelle. Das Betrachterauge tastet über die fleischfarbenen, warm wirkenden und halbdunkel nuancierten, weiblichen Rundungen der Rückenfigur.

Ingres verklärt Körper und Raum: Dabei verhüllt er die Gelenke der Badenden mit Drapierungen und ihr rechter, nicht sichtbarer Oberschenkel, dessen Lage durch den Unterschenkel und den Fuß festgelegt ist, kann unmöglich ohne Verrenkung die vorliegende Stellung einnehmen. Muskeln sowie Knochen scheinen nicht zu existieren, ihr Fuß wirkt skelettlos und aufgebläht.

Die Stimmung wird von einem erregenden Spiel aus Stille und Unbeweglichkeit beherrscht. Der Maler arbeitet mit Aussparungen, einzelne dekorative Elemente werden

niemals ganz, sondern lediglich in symbolisch geladenen Andeutungen gezeigt, die zum Verständnis der Szene ausreichen.¹⁶³

Ingres suggeriert eine Distanz zwischen der Dargestellten und dem Betrachter, das Objekt bewegt sich in einer Dimension des Imaginären und wirkt durch den Vorhang wie eine Inszenierung. Dieser weibliche Akt suggeriert nicht Heldentum oder Manneskraft, wie es zu dieser Epoche üblich war. Es könnte sein, dass Ingres aus finanziellen Gründen weibliche Akte bevorzugte, da er wusste, dass diese sich besser an Privatsammler verkaufen ließen als männliche Akte.¹⁶⁴

Die Schwester Napoleons und damalige Königin Neapels, Caroline Bonaparte Murat (1782-1839), gab 1814 die berühmte Leinwand „Die Große Odaliske“ in Auftrag (**Abb. 56**). Die Cousine von Ingres' Frau, Josephine Niçaise Lacroix, war mit Ingres' Freund, dem Architekten François Mazois, verheiratet. Dieser war ein Vertrauter der königlichen Familie und stellte Ingres 1813 Caroline Murat Bonaparte in Rom vor. Im Februar 1814 besuchte der Maler sie in Neapel, wo er seine „Schlafende von Neapel“ in den Gemächern der Murats hängen sah. Diese Leinwand war von der Familie Murat 1808 in Rom während einer Ausstellung erworben, beim Zusammenbruch des napoleonischen Reiches 1815 allerdings zerstört worden.

„Die Große Odaliske“ stellt eine nackte, liegende Frau in Rückenansicht dar. Sie nimmt fast den gesamten Platz auf der Leinwand ein. Sie ist von kostbaren Accessoires und einem dicken Vorhang umgeben, welche ihren so hervortretenden Körper rahmen.

Das Wort Odaliske wird in der „Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste“ von 1838 folgendermaßen ausgelegt: *„So heißt bei den Osmanen ein Keksweib oder Beischläferin im weiteren Sinn. Vorzugsweise werden die Weiber des Harems Odaliken genannt. Sie sind alle Slavinnen, meist aus Circassien und Georgien, und keine freigebohrne Türkin darf in den Harem entführt werden.“*¹⁶⁵ Die Große Odaliske hätte an einen orientalistischen Kontext anknüpfen können, dennoch malte Ingres sie gemäss den stereotypisierten Erwartungen der Epoche in Form einer nackten, sich den Blicken des Betrachters anbietenden Frau, die es sich in einer lasziven Art bequem macht. Der orientalische Rahmen dient nur als Vorwand, eine nackte, weiße Frau mit elongierten Gliedern zu malen.

¹⁶³ Vgl. Vigne 1995, S. 71.

¹⁶⁴ Vgl. Carrington Shelton 2008, S. 52.

¹⁶⁵ Ersch 1830, S. 316.

Die auf dem Bett liegende Odaliske dreht ihr Gesicht über die Schulter und richtet ihren Blick auf den Betrachter, während sie sich mit ihrem linken Ellbogen auf einem Kissen abstützt. Ihre andere Hand, die einen mit Pfauenfedern besetzten Fächer hält, ruht auf ihrem Unterschenkel.

Ingres verhindert die Greifbarkeit des Motivs mit großem Geschick, da er in der Leinwand gleichzeitig verhüllt und enthüllt: Die Odaliske wendet dem Betrachter ihren Rücken zu und schirmt sich so ab, und doch erblicken wir Teile ihrer Brust und ihrer wunderschönen Kehrseite. Weiters sucht sie den Blick des Betrachters. Die Pelzdecke und die Stoffe, auf der die Odaliske liegt, sind im vorderen Bereich abgeschnitten und verbinden den Betrachter- und Bildraum mit ihrer Weiterführung bis zum Vorhang. Die Seitenlage der jungen Frau, die zweideutige Haltung der Schenkel, die Form des Fächers, den sie in der Hand hält und dessen Griff an einen Phallus erinnert, senden erotische Signale aus.

Ihr Gesicht erinnert an Raffaels „Madonna della Sedia“¹⁶⁶, Hans Belting vergleicht sie weiters mit der „Fornarina“ Raffaels: *„Es ist verwirrend, Ingres' Gemälde der Fornarina mit seiner 'Odaliske' zu vergleichen, denn aus beiden Bildern scheint uns dieselbe Person anzublicken. Die Odaliske ist weder Venus noch die Fornarina, weder eine antike noch eine Schönheit der Renaissance, und doch ist sie beides in einem imaginierten Orient.“*¹⁶⁷ Das hier dargelegte Schönheitsideal ist vom mitteleuropäischen Geschmack geprägt, die Frisur und Kopfbedeckung zeigen eine Renaissanceschönheit in einem orientalischen Ambiente.

Die flüchtig erhaschte rechte Brust und ihr Gesäß wirken durch die Umgebung, wie etwa den herrlichen seidenen Laken und die Satinvorhänge, dem federgeschmückten Fächer und den kostbaren Schmuckstücken umso verführerischer. Eine Duftlampe im rechten Bildrand lässt uns vermuten, dass die Luft mit dem satten Aroma von Räucherstäbchen angereichert ist.

Die hier beschriebenen exotischen Accessoires genügen, um klarzumachen, dass die Odaliske eine Phantasiefigur ist. Der Betrachter kann genug Distanz zum Objekt der Begierde ausüben. Die Odaliske ist nichts anderes als eine Sklavin, ein zum sexuellen Vergnügen gehaltenes Wesen. Die Sinnlichkeit des nackten Frauenleibs wird durch die kühle Distanziertheit der Schönen etwas reduziert. Das Verhalten der Odaliske strahlt in gewisser Weise Sehnsucht aus, ihr Blick ist dennoch auch von Melancholie und Traurigkeit gezeichnet. Sie ist nur ein Objekt der Begierde und muss dem Mann mit

¹⁶⁶ Vgl. Ockman 1995, S. 36.

¹⁶⁷ Belting 1998, S. 112.

ihrem Körper dienen. Diese Tatsache wird durch das luxuriöse Ambiente und die majestätische Erscheinung und Erhabenheit der Odaliske verschleiert. Vielleicht soll der Blick auch nur eine Andeutung sein, dass sie für den Betrachter eine unerreichbare Phantasie bleiben wird. Durch ihren arrogant-anmutigen Blick ähnelt sie mehr einer abendländischen Kurtisane als einer Haremsdame.

Der Rücken der Odaliske ist außerordentlich lang und wie bereits oft kritisiert, scheint es, als hätte ihr Ingres einige Wirbel hinzugefügt. Bereits 1819 schrieb der Kritiker Charles Paul Landon „*Ni os, ni muscles, ni sang, ni vie, ni relief, rien enfin de ce qui constitue l'imitation.*“¹⁶⁸ Die Proportionen sind gedehnt und der Ausdruck des Bildes steigert sich noch durch die nicht enden wollende Verlängerung der Gestalt. Die Darstellung von Rückenakten hat eine lange Tradition und ist eine Hommage an die venezianische Renaissance mit Tizians Venusdarstellungen. Georges Vigne sieht im Bild der Odaliske eine manieristische Stilisierung: „*Der italienische und französische Manierismus des 16. Jahrhunderts hatte durch ähnlich in die Länge gezogene Proportionen vergleichbare Wirkungen erzielt. Es besteht kein Zweifel daran, dass Ingres die Inspiration für seine extrovertierten und manchmal gewalttätig deformierten Modelle von dort bezog, um sie dann mit Hilfe der ihm eigenen sanften und ruhigen Linienführung gleichsam einzuhüllen. Es stimmt, dass er in diesem Werk sein harmonisches System bis zur äußersten Grenze vorangetrieben hat: durch eine extreme Längung der Glieder, eine fragwürdige Verbindung des linken Beins mit dem Körper, eine unter dem Arm sitzende Brust, einen verdrehten Hals, eine unverhältnismäßig breite Hüfte. Doch nur diese offensichtlichen Fehler der Zeichnung bewirken den betörend geschmeidigen Schwung der Linie, die runde Eleganz der Pose.*“¹⁶⁹ Ihr rechter Arm scheint ebenfalls übertrieben lang und ihre rechte Brust ist sehr rund und ungewöhnlich positioniert. Ingres wollte ihren Busen sichtbar machen, um den Blick des Betrachters zu fesseln. Der Winkel, der durch ihr linkes Bein, das auf ihrem rechten Bein ruht, entsteht, wirkt unnatürlich. Ingres konzentriert sich ganz auf die Darstellung der Frau und auf seine Vorhaben, die weibliche Schönheit zu inszenieren. Die Deformationen sind von Ingres gewollt, und er zieht es vor, die realistische Darstellung zugunsten seines Schönheitsideals zu opfern. Seine Skizzen, welche hingegen perfekte Proportionen aufweisen, zeigen, dass die Deformationen erst auf der Leinwand zur Anwendung kommen. Ingres, der von den Kurven und der weiblichen Schönheit fasziniert war, scheute sich also nicht, die Linien

¹⁶⁸ Vgl. Landon zit. in: Alazard 1950, S. 112.

¹⁶⁹ Vgl. Vigne 1995, S. 112.

des Körpers zu deformieren, zu mildern, zu verfeinern und geschmeidiger zu machen. Ingres idealisierte die Frau und stilisierte sie bis zur Unmöglichkeit. Die Inszenierung der Odaliske wurde sorgfältig vorbereitet, wie die feine Ausführung der Arabeske und der Detailreichtum der orientalistischen Accessoires zeigen.

Eine horizontale, bildparallele Dynamik dominiert, die zusätzlich durch die Dimension der Leinwand verstärkt wird. Das Auge des Betrachters folgt den Kurven der Odaliske. Ihre lange, geschmeidige Form wird weder durch Licht noch durch Schatten modelliert und entsteht nur durch den Rhythmus der Konturenlinie, die sie aus dem dunklen Hintergrund heraushebt. Die Kurven und Arabesken des Körpers in Kombination mit dem Realismus in der Wiedergabe der Stoffe, die man etwa im linken Kissen oder in der blauen Drapierung erfassen kann, sind wichtige Gestaltungselemente Ingres'.

Die Odaliske sollte ein Pendant zu der mittlerweile verschwundenen „Schlafenden von Neapel“ bilden. Es wurde Ingres' Odaliske nachgesagt, dass sie Caroline Murat abbildete. Tatsächlich stellte Ingres dies richtig: Ein 10-jähriges Mädchen aus Rom hatte ihm Modell gestanden. Es erscheint seltsam, dass ein derart junges Mädchen Modell für einen offensichtlich erwachsenen Körper stehen konnte. Ingres streitet mit dieser Aussage zwei Tatsachen ab: Die vorhandene Sexualität im Bilde, da ihm ein vorpubertierendes Mädchen Modell gestanden hatte, und die Vorstellung, dass eine sittliche, öffentliche Person als sexuelles Wesen abgebildet werden konnte. Eine Identifikation Caroline Murats mit der Odaliske hätte eine krasse Übertretung des sexualisierten, weiblichen Körpers bedeutet.¹⁷⁰

Caroline Murat war eine zielstrebige Person und bewegte sich zwischen der Rolle einer hingebungsvollen Hausfrau und mächtigen, politischen Figur. Zwar scheint „Die Große Odaliske“ ein Geschenk für ihren Mann gewesen zu sein, doch Carol Ockman fragt sich, ob der Auftrag eines derart sinnlichen Bildes als unanständig galt, und ob Caroline sinnliches Vergnügen beim Betrachten empfunden haben konnte. Sie kommt zum Schluss, dass Caroline Murat den typisch weiblichen Geschmack des Empires hatte. Der Kunsthistoriker René Schneider bezeichnete diesen Geschmack als *anacréontisme*, der sich in einer Vorliebe für die Mythologie äußerte, die anmutig, zart und sinnlich war und schöne, meist manieristischen Formen aufwies. Er kann auch als Synonym für einen sinnlichen Klassizismus angesehen werden, bei dem Anmut ein Schlüsselbegriff ist. Auch Josephine Bonaparte war in Besitz solcher Werke. Die von Caroline Murat erworbenen Leinwände sind schwer von den Vorlieben ihres Mannes zu differenzieren,

¹⁷⁰ Vgl. Ockman 1995, S. 35-38.

doch hat sie die erste Version von „Paolo und Francesca“, „Die Verlobung Raffaels“ und ihr eigenes Porträt erstanden. Diese Leinwände bestätigen, dass sie einen klar definierten Geschmack hatte, zu dem auch die Odaliske hätte passen können.

Das Werk wurde im Salon von 1819 präsentiert und verursachte einen Skandal. Doch nicht seine offenerzige Erotik wurde angegriffen, im Gegenteil: für die Rechtfertigung erotischer Akte gab es eine eigene Sprachreglung und für die Interpretation wurden hauptsächlich formale Begriffe herangezogen. Dabei werden die sinnlichen Elemente des Bildes ausgespart. Dies zeigt etwa folgender Kommentar Augustin-Joseph Du PAYS: *„Keusche Nacktheit, traumhafte Schönheit in einem transparenten Stil, wie er typisch für junge Künstler ist [...] Der Künstler scheint sich ausschließlich mit der Kontur beschäftigt zu haben und verzichtet ganz auf das Spiel von Licht, Schatten und Reflexion, das Plastizität erzeugt. Auf die Haut der Figur fällt ein gleichmäßiges Licht. Es [das Bild] ist ruhig und schlicht und gleicht damit einem antiken Fresko.“*¹⁷¹ Anstatt den weiblichen Körper zu benennen, geht es in seiner Beschreibung um Konturen, Flächen oder Schatten. Lediglich die Haut wird kurz erwähnt, doch im darauffolgenden Satz wird bereits wieder abgelenkt.¹⁷²

Man warf Ingres vor, die Proportionen der menschlichen Anatomie in seinem Werk nicht berücksichtigt und mit den Regeln der klassizistischen Malerei gebrochen zu haben. Ein wesentlicher Punkt ist, dass Ingres als einer der ersten Künstler mit der Realität Ideal des menschlichen Körpers bricht. Sein Einfluss ist von der akademischen Kunst bis hin zur zeitgenössischen Kunst spürbar.

Die Odaliske enthält keine moralische Botschaft. Stattdessen handelt es sich hier um die Erforschung eines Schönheitsideals. Susan Siegfried erklärt, dass die Innovation und die größte Provokation darin lag, Bilder auszustellen, die nie aus dem Boudoir hätten herauskommen sollen.¹⁷³ Die Präsentation eines Aktes ohne jeglichen historischen Kontext in einem offiziellen Salon veränderte die Wahrnehmung und den Status von Ingres' Schaffen.¹⁷⁴

¹⁷¹ Zit. in: Carrington Shelton 2008, S. 62.

¹⁷² Vgl. Ebenda.

¹⁷³ Siegfried, Susan, zit. in: Allard 2005, S. 61-62.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 102.

Aufgrund politischer Turbulenzen kam die „Odaliske“ nicht in die Hände von Caroline Murat. Sie wurde 1819 von einem Kammerherrn des preußischen Königs gekauft. Schließlich erstand der Louvre nach mehreren Besitzwechseln im Jahre 1899 das Bild.

Auch in weiteren Orientphantasien entwickelte Ingres das Motiv der Venus neu:

In der „Odaliske mit Sklavin“ von 1839-40 wird im Vergleich zu der kühl-distanzierten Erotik der „Großen Odaliske“ eine lasziv-träge, sehnsuchtsvolle, auf Kissen und Laken ruhende Frau gezeigt (**Abb. 57**). Die Pose drückt eine völlige sexuelle Offenbarung ihres Körpers aus. Sie nimmt den gesamten vorderen Bildraum ein.

Ihr weißer Körper kontrastiert mit der dunkelhäutigeren, orientalisch gekleideten Musikerin zu ihren Füßen und dem Eunuchen im Hintergrund. Neben dem Sultan waren diese Personen die Einzigen, die Zugang zum Harem hatten; die Nicht-Anwesenheit des Sultans erlaubt es dem Betrachter, dessen Rolle einzunehmen. Die Odaliske ist die Gefangene eines Ortes, der sich bis nach hinten erstreckt, und durch zwei Vorhänge links und rechts gerahmt wird. Ein Eunuch im Hintergrund versperrt den Weg nach außen gegenüber Eindringlingen, was die Geschlossenheit des Bildes verstärkt.

Widmet man sich der Musikerin, soll diese ebenfalls eine erotische Wirkung auf den Betrachter ausüben, da der Ausschnitt ihrer grünen Kleidung ungewöhnlich groß ist und ein Teil ihrer linken Brustwarze sichtbar macht. Während sie konzentriert ihr Musikinstrument spielt, räkelt sich die Odaliske in der Pose des „Schlafenden Akts“ oder bei „Jupiter und Antiopes“. Ingres genoss es, Frauen in dieser Stellung zu malen. Eine Studie könnte ein Hinweis darauf sein, dass Madeleine ihm als Aktmodell diente (**Abb. 58**). Die Körperposen weisen Ähnlichkeiten mit der bereits erwähnten Daguerrotypie auf, die eine verschwundene Leinwand, auf der Madeleine nackt posiert, zeigt.

Es scheint, als würde sich die Odaliske liegend zur Musik bewegen. Ihr weißer Körper ist in ein herabgleitendes, leicht transparentes Tuch gehüllt und umhüllt ihren Unterleib bis über ihren kahlen Schambereich. Sie erinnert an eine antike Marmorstatue. Durch die Einbindung eines klassischen Motivs in einen imaginären Orient wird die Lust des westlichen Betrachters zusätzlich gesteigert. Wieder sind alle Accessoires versammelt, um im Bild eine orientalische Atmosphäre zu suggerieren: Luxuriöse Seidenstoffe, Krone, Fächer, Wasserpfeife, der wertvolle Schmuck oder die Teppiche mit Ornamenten sind in einem extrem realistischen Stil gehalten.

Das Bild weist eine Fülle an Arabesken auf, geometrische und schlangenhafte Linien sowie Blumenornamentik zieren die Flächen. Auch die Kurven und das An- und Abschwellen der weichen, biegsamen Körperform des liegenden Akts bewirken einen

fließenden Rhythmus, der ihn zu einer bildfüllenden Arabeske stilisiert.¹⁷⁵ Ernst Würtenberger vergleicht das Bild Ingres' mit gotischen Kunstauffassung: „Für Ingres war der menschliche Körper in erster Linie Träger des seelischen Ausdruckes, wie dies in der gotischen Kunst der Fall ist. Die Arabeske, d.h. die gefühlsmäßig gefundene Kurve des Umrisses ist bei Ingres ebenso wie bei den gotischen Meistern das Bestimmende. Es wird ein Gesamtumriß gesucht, eine Körperkurve, die Anmut, Herbheit Stolz, Hoheit ausdrückt (...).“¹⁷⁶

Indem Ingres die Fläche betont, zerstört er eine seit der Renaissance verbreitete traditionelle Raumillusion und folgt nicht mehr der klassischen, zentralperspektivischen Darstellung des Raumes. Damit ist Ingres ein ungewöhnlicher und origineller Erneuerer auf diesem Gebiet. Im Gegensatz zu David, der seine Bilder realistisch und formgetreu behandelt, geht Ingres einen Weg, der die zeitgenössische Ästhetik prägen wird: die abstrakte Ausarbeitung des Zeichens. Im Vergleich zur klassischen Malerei, wo die Linie die Form abgrenzt und umschreibt, hat sie bei Ingres eine Dynamik, die unabhängig von der Form ist und selbstständig wirkt. Ingres ist in der Behandlung der Arabeske modern und nimmt die Entwicklung der Kunst von Derain oder Matisse vorweg.

Als Ingres seinem Freund Charles Marcotte d'Argenteuil das Bild überreichte, war er ein bisschen um die Reaktion der Frau des Mäzenen besorgt, sein Freund war allerdings der Meinung: „malgré la nudité, la pudeur règne.“¹⁷⁷ Ingres war sich demnach bewusst, dass er mit diesem Bild ein erotisches Werk geschaffen hatte.

Alle Merkmale, die ihn für die Moderne zukunftsweisend machen, hat Ingres am Ende seines Lebens in seinem letztem Gesamtkunstwerk „Das Türkische Bad“ vereint (**Abb. 59**). Das Bild bildet gleichzeitig eine Synthese seiner figürlichen Studien.

Dieses Werk ist wohl seine erotischste Arbeit und es scheint, als hätte Ingres' Phantasie in fortgeschrittenem Alter keine Grenzen gehabt; die Leinwand wurde fertig, als er 82 Jahre war.

Eine Ansammlung weiblicher Akte, an die dreißig, füllt die Komposition: Sitzende, musizierende, tanzende, essende, träge lasziv liegende, sowie einander umschlingende, nackte Frauen befinden sich in einem „orientalischen“ Badehaus.

¹⁷⁵ Kat. Ausst. Wien 1991, S. 157-158.

¹⁷⁶ Würtenberger 1925, S.79.

¹⁷⁷ Zit in: Kat. Ausst. Paris 2006, S. 292.

Der Raum besitzt nur wenige architektonische Elemente: Im Hintergrund befinden sich eine Nische mit einer Vase, sowie ein Portal und am linken Bildrand die Ecke eines Wasserbeckens. Ingres verzichtet auf die reiche Ausstattung eines türkischen Bades (lediglich ein Polster und Diwan sind zu erkennen) und verleiht dem Sujet, also dem weiblichen Akt, eine größere Bedeutung. Die Gliedmaßen der Frauen sind lang gezogen und der Komposition angepasst, damit ein harmonisches Ganzes entsteht. Der Künstler setzt ein kühles, gedämpftes Licht ein, um die Konturen stärker zu betonen. Durch die Helldunkelkontraste entsteht ein geheimnisvoller Ort, in dem die Erotik das ganze Bild dominiert.

Die Komposition teilt die Figuren in zwei Gruppen, der Raum geht in die Tiefe und bleibt undefiniert: Die Figuren im Hintergrund sind gestaffelt und ohne Übergang nebeneinander angeordnet, während die Frauen im Vordergrund monumental wiedergegeben werden. Dabei begleiten ihre Konturen die Rundführung des Bildes. Ingres fügt in die rechte Bildhälfte eine hochoerotische Szene ein, in der eine Frau der anderen die Brust drückt. Der Maler verbindet die weibliche Homosexualität mit der Lust des Betrachters. Der Sapphismus, also die lesbische Liebe, wird hier ungezügelt thematisiert. Lesbische Frauen, konnten im 19. Jahrhundert eine tolerierte Sexualität im Verborgenen ausleben, da diese noch weitgehend unbekannt und wenig reflektiert war, man nannte sie „Pseudo-Homosexualität“. Sie wurde auch als weniger skandalös als die männliche Homosexualität verurteilt.¹⁷⁸ Unter dem Deckmantel des Orientalismus war das Abbild eines lesbischen Pärchens natürlich umso tolerierbarer. Obwohl die Frauen auf engstem Raum verweilen, scheint es, als würden sie nicht miteinander interagieren. Die Frauenansammlung scheint wie eine Collage, die eine gewisse Distanz schafft.

Uwe Fleckner hat die Bildquellen, die im Nachlassbestand des Musée Ingres noch erhalten sind und die Studien, die für das „Türkischen Bad“ verwendet wurden, sorgfältig untersucht.¹⁷⁹ Ingres selbst war nie in den Orient gereist. Als Anregung für seine nackten Badenden dienten ihm zwei Textstellen, die Reisebeschreibung eines unbekannten

¹⁷⁸ Vgl. Fraisse / Perrot 1991, S. 346.

¹⁷⁹ Darunter befindet sich ein Kupferstich mit dem Titel „Eine Türkin geht ins Bad“ von 1662. Ingres fügt die Dienerin mit sonderbarem Hut, die in seinem Werk nur mehr mit Mühe unter dem Bildportal zu erkennen ist, in sein Werk ein. Auch die türkische Dame in der Mitte des Bildhintergrundes taucht auf. Diese zwei Frauen hatte der Künstler in seinen Studien weiterentwickelt. Auch hat Ingres einige seiner Figuren aus dem „Recueil de cent Estampes représentant différentes Nations du Levant“ entnommen, einem Stichwerk, das eine sehr wichtige Quelle für türkische Motive in der Kunst des 18. Jahrhunderts darstellte. Er verwendete einen Kupferstich Jean Haussards. Das türkische Mädchen wird mit der Dienerin beim Frisieren gezeigt und von Ingres in eine Aktdarstellung umgewandelt. Vgl. Fleckner 1996, S. 35-38.

Autors, „Les Bains du sérail de Mahomet“ und die „Briefe aus dem Orient“ (1724) der Lady Montagu.¹⁸⁰ Die Gattin des englischen Gesandten in Konstantinopel hatte die Erfahrungen ihrer Orientreise zwischen 1716 und 1718 in einer Briefsammlung geschildert, die 1763 posthum veröffentlicht wurden. Die Verfasserin, die sich nicht scheute, Orte aufzusuchen, die den Männerblicken verborgen lagen, beschrieb darin das Frauenbad in Sophia. Ingres entnahm seine Bildsujets bestimmt einer ihrer Beschreibungen und trug sie in seinem Notizbuch ein: *„Es gab dort gut und gern zweihundert Badende (ich selbst war in Reisekleidung). Die Sofas der ersten Reihe waren mit Kissen und kostbaren Teppichen bedeckt. Die Damen ließen sich dort nieder, die Sklavinnen kämmten sie, alle waren im Stande der Natur, ganz nackt [...]. Unter ihnen gab es einige ebenmäßig gebaute, deren Haut von blendender Weiße war, und die mit nichts anderem als mit ihren schönen Haaren geschmückt waren, die in Zöpfen und mit Perlen und Bändern reich geziert auf ihre Schultern fielen. Schöne nackte Frauen, in unterschiedlichen Stellungen, die einen schwatzend, die anderen arbeitend, diese nehmen Kaffee oder Sorbet, andere ruhen nachlässig in ihren Kissen. Hübsche Mädchen von sechzehn bis achtzehn Jahren sind damit beschäftigt, ihnen die Haare auf tausenderlei Art zu flechten [...]“*¹⁸¹

Jede Figur ist von Ingres minutiös vorbereitet und studiert worden. Der Maler verwendet nicht nur Textquellen und Bildquellen für sein Spätwerk, sondern fügte auch viele seiner früher entwickelten Bildmotive ein. Denn Ingres hatte sich fast 60 Jahre mit dem Thema der Badenden auseinandergesetzt. Dieses Werk kann als Ergebnis seiner figürlichen Suche und Synthese seiner Zeichnungen und Malereien von Badenden, deren Anfang die „Badende in Halbfigur“ von 1807 bildete, betrachtet werden (**Abb. 60**). Ingres greift Figuren älterer Werke auf, weshalb „Das Türkische Bad“, wie Uwe Fleckner es bezeichnete, als „gemalte Retrospektive“ gesehen werden kann.¹⁸² Die Rückenfigur der „Badenden von Valpinçon“ von 1808 hat er hier in die erste Bildzone gesetzt, die vordere wiederum des rechten Bildraumes, die ihren Blick nach außen richtet, greift die Gestalt aus der „Odaliske mit Sklave“ auf.

Eigentlich hatte Ingres das Bild bereits 1859 gemalt. Ursprünglich hatte es eine rechteckige Form, die durch eine Fotografie Marvilles überliefert ist (**Abb. 61**). Mit der Versammlung nackter Körper war das „Türkische Bad“ in der damaligen Epoche vor

¹⁸⁰ Vgl. Halsband 1965-1967.

¹⁸¹ Ingres in Cahier IX, Folie 30, zit. in: Kat. Ausst. Wien 1991, S. 154.

¹⁸² Vgl. Fleckner 1996, S.48.

allem ein schockierendes Werk. Der erste Käufer, der Prince Napoléon, musste das Gemälde nach ein paar Tagen wieder zurückschicken, da seine Gemahlin es für ihren Salon zu unanständig fand. Diese Version des Bildes zeigt in der rechten unteren Bildecke eine nackte Frau, die ihr Gesicht von ihren Hände verdeckt hält und heute noch sichtbar ist.

Ingres bekam sein Werk 1860 wieder zurück und formte es in ein Tondo um. Der Körper der rechten Dame im Vordergrund verschwand und Ingres fügte neben dem Beckenrand eine nackte Dame und den kleinen Tisch mit Stillleben ein. Der Künstler hat sein Werk nicht umgemalt, um die Erotik zu entschärfen, sondern fügte einige Elemente zu erweitern. Im Jahre 1865 kaufte Khalil Bey, ein ehemaliger türkischer Botschafter, das Bild. Das Werk verschwand in seiner Pariser Kollektion und war fortan nur mehr einem restriktiven Personenkreis vorbehalten.¹⁸³

Was bewegte Ingres dazu, diese besondere Form für sein Bild auszuwählen? Ein Tondo ist laut Definition *„ein Relief oder Gemälde in kreisrundem Format und seine Form leitet sich von dem antiken Medaillon und der christlichen Glorie ab. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde Maria in der Florentiner Malerei häufig in einem Tondo dargestellt, da die geometrische, ideale Kreisform die Würde und Distanziertheit der Madonna unterstreichen sollte“*¹⁸⁴, wie etwa Raffaels „Madonna della Sedia“ von 1513/14. Andererseits lässt das Rundbild eine homogene Weiterführung und zugleich eine Verstärkung, der aus gebogenen Linien bestehenden Bildstruktur entstehen. Da Ingres' Komposition hauptsächlich aus fließenden Linien bestand, war es womöglich eine eher formale und ästhetische Entscheidung, sein Bild umzugestalten. Die Tondoform kann auch mit einem Schlüsselloch assoziiert werden. Denn das „Türkische Bad“, das bisweilen nur Frauen zugänglich war, wird als versteckter, geheimer Ort des „Weiblichen Orients“ dargestellt und somit dem westlichen Blick geöffnet: Die Damen im Vordergrund sind größer dargestellt, der Blick führt in eine zweite Ebene und der rückwärtige Raum bleibt dunkel. Der Zuseher kann seiner Phantasie freien Lauf lassen, was noch alles verborgen sein mag. Das Werk erfährt eine zusätzliche, erotische Steigerung. Keine Figur erwidert den Blick des Betrachters und es scheint, als fühlten sich die Damen völlig ungestört. Die Anwesenheit eines Mannes würde diese Ruhe bestimmt beeinträchtigen. Mit der Verwendung der symbolträchtigen Form des Tondos,

¹⁸³ Vgl. Kat. Ausst. Wien 1991, S. 166.

¹⁸⁴ Kappelmayr 2001, S.453.

das traditionellerweise für religiöse Themen genutzt wurde, könnte das Bild die Hingabe und Verehrung des Malers für den weiblichen Akt ausdrücken.

Ingres schafft mit diesem Bild ein gewissermaßen einheitliches Gesamtkunstwerk; die manische Wiederholung derselben Figuren veranschaulicht seine Versessenheit in der Konzipierung seiner Leinwände. Weiters nimmt er sich Freiheiten, was die Proportionen des Körpers angeht, heraus und passt diese Körper ohne Rücksicht auf ihre anatomische Richtigkeit seiner Komposition an. Weiters beseitigt er die klassische Perspektive, indem er ein Minimum an räumlichen Anhaltspunkten verwendet: einen kleinen Tisch in der vorderen Bildhälfte, die Ecke eines Wasserbeckens, eine Nische und eine Türe im Hintergrund. Das Stilleben, das schräg angelegt ist, soll den Raum umfassen und die falsche Perspektive der Figuren überspielen. Diese wirken, als ob sie unabhängig voneinander entwickelt und dann in der Komposition, ähnlich einer Montage, zusammengefügt wurden.

Ingres verhindert durch eingeschränkte perspektivische Angaben die Einbindung der Figur in den Raum, was dazu führt, dass sie flächig und nicht plastisch erscheint. Die Größenverhältnisse stimmen nicht, denn die badende Gestalt links im Bild wird viel zu klein dargestellt und rückt somit in die Ferne.

Laut Uwe Fleckner sind in diesem Bild der Abbau des Ikonographischen, sowie das Ende einer thematisch legitimierten Gattungshierarchie zu erkennen. Diese Merkmale, die Abstraktion vom Bildgegenstand und die Autonomie seiner Gestalten, machen das Bild modern.

Der Vordergrund wird durch ein Zusammenspiel von Arabesken dominiert. Durch das kühle Licht wird das Relief abgedunkelt, sodass die Linie zusätzlich heraussticht. Die Frauenkörper überschneiden sich mehrmals und bilden ein geschlossenes Ornament. Die Behandlung der Arabeske, also die Erfassung der Umrisse und ihre Anordnung in der Komposition, wirken fortschrittlich. Die Arabeske verweist auf das Erotische, denn die Kontur lässt die Linien eines weiblichen Körpers erahnen.¹⁸⁵

Für Eiblmayr liegt das Außergewöhnliche und Moderne in dem „Transformationsprozess“ des Bildes.¹⁸⁶ Das Objekt dieses Prozesses ist der weibliche

¹⁸⁵ Vgl. Fleckner 1996, S. 73.

¹⁸⁶ Vgl. Eiblmayr, Silvia. *Das Primat der Materie über den Gedanken -Transformationen des Weiblichen im Bad der Moderne*, in: Kat. Ausst. Wien 1991b, S. 87-89.

Körper; Ingres hat ihn dem Element des Wassers gleichgesetzt. Das formal Neue liegt darin, dass er keine Metamorphose schafft, sondern den weiblichen Körper Gesetzen unterwirft, die auch die des Wassers sein könnten. Durch die welligen Linien, die die entblößten Körper bilden, entsteht der Eindruck einer rotierenden Bewegung, sodass der Blick des Betrachters spiralförmig nach innen gezogen wird. Der weibliche Körper verliert an Substanz und wird zu einer formbaren Materie, die sich wie Wasser verändern und verselbständigen kann. Eiblmayr ist davon überzeugt, dass sich in der Komposition von „Le Bain Turc“ ein Auflösungsprozess ankündigt, der einmal zu einem der wichtigsten formalen Kriterien der Moderne werden wird. Eine Art Irritation entsteht, da im Gegensatz zu dieser Bewegung die Frauen und ihre Blicke absolut passiv wirken. Kenneth Clark spricht hier von einem beinahe leichten Gefühl der Seekrankheit, hätte der Künstler nicht die ruhige Form einer Rückenfigur vor die Fülle der wogenden Körper gesetzt.¹⁸⁷ Eine kritische Auseinandersetzung mit Eiblmayrs Ausführungen unternimmt Silke Förschler¹⁸⁸. So berücksichtigten diese nicht, wie eng die vielen weiblichen Posen sinnlich konnotiert sind und mit Frauen aus dem Orient in Verbindung stehen, und wie stark die Bedeutung des weiblichen Orients zu seiner Eroberung aufforderte.

Der Salon d'Automne in Paris, der 1902 gegründet wurde, stellte jedes Jahr Retrospektiven zweier Künstler aus.¹⁸⁹ 1905 wurden Ingres und Edouard Manet dem Publikum präsentiert. Im Gegensatz zu den offiziellen Salons begünstigte die Société du Salon d'Automne eine progressive, experimentelle Kunst. Das Publikum bekam zum ersten Mal „Das Türkische Bad“ und seine begleitenden Studien aus dem Museum Ingres in Montauban zu sehen. Die Gegenüberstellung von Ingres, dem Symbol der Akademie, und Manet, dem Symbol der Avantgarde, sorgte bei Künstlern sowie Kritikern für Gesprächsstoff. Während dieser Gedenkausstellung wurden 68 Gemälde und Skizzen von Ingres gezeigt. Das „Türkische Bad“ löste eine Faszination bei den jungen Künstlern aus. Das Jahr davor hatte der Herbstsalon Cézanne eine Retrospektive gewidmet und die Kritik bemerkte, dass Ingres nicht weniger Wirkung auf das Publikum hatte. Der Kritiker Arsène Alexandre schrieb lobende Worte über „Das Türkische Bad“ und bemerkte, dass

¹⁸⁷ Vgl. Clark 1956, S. 142.

¹⁸⁸ Vgl. Förschler, Silke. *Die Kamera im Bade. Inszenierungen von Natürlichkeit in Badedarstellungen: Malerei und Video*, in: Falkenhausen 2004, S. 218.

¹⁸⁹ Vgl. Benjamin, Roger. *Ingres chez les Fauves*, in: Siegfried 2001, S. 94-96.

das Bild mit den Deformationen bereits Merkmale aufweist, die später zu den ästhetischen Grundlagen der Moderne werden.¹⁹⁰

Ingres verwendet das Prinzip der Wiederholung und zitiert seine eigenen, bereits entwickelten Figuren. Es geht ihm darum, seine Bildmotive zu perfektionieren, um ein vollkommenes Werk zu schaffen. Er verwendet das Prinzip der Montage (Ingres hat dieselben Motive nackt, stehend, sitzend oder liegend addiert) und zitiert seine eigenen Motive, da er mehrere Bildmotive kontinuierlich in seinem Werk wiederholt. Der Rückenakt der „Baigneuse de Valpinçon“ wird für das „Intérieur de Harem“ verwendet und taucht ebenfalls im Vordergrund des „Türkischen Bades“ auf. Die liegende Frau in „Jupiter und Antiope“ wiederholt Ingres in Bildern wie „Die Große Odaliske“ und „Odaliske mit Sklavin“ und die Figur der Angelika findet man in „Die Quelle“ oder in der tanzenden Haremsfrau von „Das Türkische Bad“ wieder. Ingres kopierte sich selbst, um Neues zu schaffen, dabei positioniert er eine klar erkennbare Figur in einem anderen Kontext. Seine Nachfolger sollten ebenfalls sich selbst und ihre künstlerischen Vorbilder zitieren.

Wenn Ingres bis dahin als Vertreter der Akademie gesehen wurde, so wird er spätestens ab diesem Zeitpunkt als neuentdeckter Meister gefeiert. Der französische Maler Maurice Denis sprach über „Das Türkische Bad“ bewundernde Worte¹⁹¹, erkannte in Ingres doch einen Vorreiter der „déformateurs“ und interpretierte ihn als Revolutionär.

Ingres regte auch Picasso, Derain und Matisse an, ihre eigene künstlerische Arbeit neu zu überdenken. Sie studierten das „Das Türkische Bad“ sorgfältig, schulten ihr Auge an den zahlreichen Skizzen, der Komposition und dem Motiv und entdeckten gleichzeitig die verblüffende Modernität und Originalität des alten Ingres. Die Anziehungskraft auf die jungen Künstler ging von der konzentrierten Schönheit der Weiblichkeit in seinem Werk und der Abstraktion der Linie aus. Die Auseinandersetzung mit seinem Schaffen, aber auch die weitere Entwicklung des Sujets der Badenden und der Akte half den Künstlern, ihre eigene Sprache zu finden und als „Fauves“ oder Kubisten die Leitführer einer neuen Avantgarde zu werden.¹⁹²

¹⁹⁰ Alexandre, Arsène. *Le Salon d' Automne*, Le Figaro, Paris, 17. Oktober 1905, zit. in: Ebenda, S. 97.

¹⁹¹ „On a parlé de sénilité à propos du Bain Turc, autant j' imagine à cause du sujet qui est extrêmement voluptueux, que de la gaucherie des figures. Cet amoncellement de nus, ce petit tas de chairs potelées ne vaut pas seulement par les merveilles de dessin qu'il recèle, mais encore par les qualités d'atmosphère, la souplesse des rapports de ton: c'est un tableau plein de tendresse et coloré.“ Denis 1902, S. 205-206.

¹⁹² Vgl. Benjamin, Roger. *Ingres chez les Fauves*, in: Siegfried 2001, S. 93-121.

Ingres ist zwar nicht der Begründer der Moderne, gilt aber als wichtiger Bestandteil und hat zur Entwicklung neuer Bildstrategien beigetragen. Vor allem lieferte er eine moderne Auffassung vom weiblichen Körper, die einer aufkommenden Avantgarde gefielen. Die Künstler fanden bei ihm eine neuartige Auffassung von graphischem Stil und der Verwendung der Arabeske. Picasso entdeckte in dessen berühmten Körperverzerrungen ein System, um das Verhältnis von Silhouette und Profil neu zu erfinden.

Das Frauenbild, das Ingres in seinen zahlreichen Odaliskens- und Badedarstellungen präsentiert, entspricht wenig der Realität und gibt das typische Frauenbild eines „imaginierten Orients“ wieder: Nackte Frauen liegen lasziv und passiv auf Kissen, scheinen die Zeit vergessen zu haben, träumen, essen und tun Dinge, die ihr Wohlbefinden steigern. Das Licht ist gedämpft und soll die Atmosphäre des mysteriösen Ortes verstärken. Die Fremde wird nicht in ihrer Eigenart wiedergegeben, sondern wird zu einem Ort der Phantasie und Projektionen westlicher Betrachter. Oft nimmt dieser an der Intimität der Frau voyeuristisch teil, die wiederum sein Eindringen scheinbar nicht wahrnimmt. Um genau diesen Augenblick der weiblichen Befindlichkeit darzustellen, malt Ingres sie im Moment der Erholung und Untätigkeit. Der Maler spielt mit der Idee, diese Intimität zu brechen. Obwohl weibliche Reisende nachdrücklich betonten, dass es zwischen den Badenden im türkischen Hammam nicht das geringste anzügliche Lächeln oder unzüchtige Gesten gab, stellt Ingres genau diese männliche Phantasmagorie dar. Er realisiert seine persönliche Sicht eines idealschönen weiblichen Akts. Es geht dem Maler dabei um die Vollendung der idealen Frau, die pure Erotik ausstrahlt. Laut Karl Heinz Kohl „wird das Exotische zum Metonym des Erotischen, die Fremde zum Inbegriff des Begehrens“, der Orient sei ein „Bild einer Traumwelt des Rausches und ekstatischer Visionen, des Sinnengenusses und unerhörter Ausschweifungen“, vor allem aber „verkörperte sich in ihm die Phantasie der grenzenlosen Macht des Mannes über den weiblichen Körper.“¹⁹³ Ingres' dargelegten Frauendarstellungen sind unter diesem Aspekt zu sehen. Eberhard Roters erläutert weiters die Funktion des Harems in der Kunst: „Der Harem ist ein von Männern für Männer geschaffener Entwurf. (...) Darin finden die europäischen Großstädter die erotische Projektion, die ihr voyeuristisches Bedürfnis entlastet.“¹⁹⁴ Auch Carol Ockman ist der Meinung, dass die Darstellung der Fleischeslust, lang gezogene Posen und hell-dunkel Kontraste in Ingres' Werk eingefügt

¹⁹³ Zit. in: Kat. Ausst. Berlin 1989, S. 356.

¹⁹⁴ Roters 1998, S. 265.

wurden, um den Mythos der exotischen Frau als eine dem Mann sexuell Verfügbare darzustellen.¹⁹⁵

„Das Türkische Bad“ wurde von der französischen Öffentlichkeit zu einem Zeitpunkt akzeptiert, als ein Höhepunkt der Prüderie erreicht war.¹⁹⁶ Ingres konnte aber ohne Skandal Akte malen, denn: *„die radikalen Veränderungen, hervorgerufen durch das Eindringen der europäischen Mächte in Maghreb und im Nahen und Mittleren Osten oder die Anwesenheit von Europäern wurden selten beschrieben. So war die Wahl des Sujets der Orientalisten bewusst selektiv, ihre Legitimation zog sie aus dem Exotischen, also aus den Sitten und Gebräuchen des ‘Anderen’, des ‘Ausländischen’.*“¹⁹⁷

Nicht nur die Macht des Mannes über den Körper der Frau wird suggeriert, genauso wichtig ist es, am Thema der Exteriorität anzuknüpfen: Wie Edward Said es in seinem Werk „Orientalism“¹⁹⁸ bespricht, wird ein romantisierendes und falsches Bild des Orients kreiert. In den Badedarstellungen und Odaliskensbildern steht der Betrachter außerhalb des Bildes, was den Westen in eine Machtposition über den Orient versetzt. Durch seine voyeuristische Position und die darauffolgende Phantasie besitzt er die nackte Frau, da ein Szenario dargelegt ist, das nur dem männlichen Besitzer des Harems vorbehalten war. Der Harem ist der Ausdruck eines unbekannten Ortes mit anderen Sitten. Gewisse Praktiken wie die Sklaverei, öffentliche Bäder oder die Polygamie werden hier toleriert. Der Westen ist von dieser Vorstellung fasziniert, obwohl sie reine Phantasiegebilde sind. Ingres interessierte sich also für den Orientalismus, jedoch auf sehr selektive Weise, da er Jagdszenen oder orientalische Landschaften in seinen Bildern nicht darstellte. Der ingreske Orientalismus besteht aus Bädern und Odaliskens, summa summarum Aktszenen, in denen freizügig anmutende Frauen gezeigt werden.

5.6. Exkurs: Die Erotik im Werk von Eugène Delacroix (1798-1863)

Dieses Kapitel soll sich vertiefend mit Ingres' Zeitgenossen, dem Maler Eugène Delacroix, beschäftigen. Es werden Bilder behandelt, die seinen Darstellungen thematisch nahe stehen. Stilistische Differenzen und Parallelen sollen das Verständnis für die erotischen Frauenbildnisse des Malers vertiefen.

¹⁹⁵ Ockman 1995, S. 73.

¹⁹⁶ Vgl. Thornton, Lynn. *Frauenbilder zur Malerei der „Orientalisten“*, in: Kat. Ausst. Berlin 1989, S. 345.

¹⁹⁷ Kohl, Karlheinz. *Cherchez la femme d'Orient*, in: Ebenda, S. 354.

¹⁹⁸ Said 2003.

Delacroix war, was Frauen angeht, das genaue Gegenteil von Ingres: Er hatte mehrere Affären mit seinen Modellen und für ihn zu posieren, bedeutete demnach etwas anderes, als für Ingres zu posieren. Zwar hatte Delacroix den Ruf eines Dandys, seine Beziehung zu Frauen war jedoch distanziert, er vermied jegliche feste Bindung und blieb unverheiratet. Laut Baudelaire, der Delacroix verehrte, hat dieser zugunsten der Malerei, seiner einzigen großen Liebe und Muse, die Frauen aus seinem Leben ausgeschlossen.¹⁹⁹ Wie er zu ihnen allgemein stand, drückte er 1822 in seinem Tagebuch aus: *„Ich habe Achtung vor den Frauen... welche Vorstellung ich mir auch immer von ihrer Schwäche mache - ich erröte, wenn ich das Zartgefühl verletze, das wenigstens nach außen hin die Frau nicht im Stich lassen dürfte. Ich glaube, mein armer, schüchterner Junge, daß dies nicht der Weg ist, um bei ihnen erfolgreich zu sein.“*²⁰⁰ Es zeigt, dass er Mitte zwanzig unsicher und sensibel war. Weiters erkannte er: *„Ich bin unglücklich, ich habe keine Liebe. [...] meine momentane Indifferenz in diesen Dingen kommt einem Dasein als Kadaver gleich.“*²⁰¹ Daraus lässt sich erahnen, dass Delacroix auch eine schwermütige Seite hatte. Aus seinem Tagebuch erfahren wir, dass er sich einsam fühlte. Seine Distanziertheit gegenüber Frauen könnte auch mit seinem Mangel an emotionaler Zuwendung in seiner Kindheit zu tun haben.²⁰² Doch wie Robert Floetemeyer feststellte, hatte diese zunehmende Entfernung zum weiblichen Geschlecht keinen Einfluss auf seine Frauendarstellungen.²⁰³

Mit diesem Wissen um die Gefühlswelt von Delacroix verändert sich auch der Blick auf die Frau. Bei Delacroix findet man wie bei Ingres Bilder voller erotischer Phantasien und auch er setzt die orientalistische Bildtradition fort.

Baudelaire unterschied bei Delacroix zwei Arten von Frauen, die Schönen und die Geheimnisvolleren: *„Généralement les femmes de Delacroix peuvent se diviser en deux classes : les unes, faciles à comprendre, souvent mythologiques, sont nécessairement belles (...). Elles sont riches, très-fortes, plantureuses, abondantes, et jouissent d’une transparence de chair merveilleuse et de chevelures admirables. Quant aux autres, quelquefois des femmes historiques (...), plus souvent des femmes de caprice, de tableaux*

¹⁹⁹ Vgl. Floetemeyer 1998, S. 201.

²⁰⁰ Delacroix zit. in: Deslandres 1964, S. 20.

²⁰¹ Ebenda, S. 202.

²⁰² Vgl. Daguerre de Hureaux 1994, S. 20-21.

²⁰³ Ebenda.

*de genre (...) je les appellerais volontiers des femmes d'intimité. On dirait qu'elles portent dans les yeux un secret douloureux, impossible à enfouir dans les profondeurs de la dissimulation. Leur pâleur est comme une révélation des batailles intérieures. Qu'elles se distinguent par le charme du crime ou par l'odeur de la sainteté, que leurs gestes soient alanguis ou violents, ces femmes malades du cœur ou de l'esprit ont dans les yeux le plombé de la fièvre ou la nitescence anormale et bizarre de leur mal, dans le regard, l'intensité du surnaturalisme.*²⁰⁴

Im Vergleich zu Ingres' ruhigen Seinsbildern wirken die nackten Frauen in bestimmten Leinwänden Delacroix' wild und bewegt; darüber hinaus stehen seine erotischen Bilder oft in Verbindung mit dem Tod. Seine erotischen weiblichen Akte versetzte er an historische Orte legendärer Sündenfälle.²⁰⁵ Sadismus ist ein beliebtes Thema in seinem Werk, indem meistens die Frau das Opfer ist. Man kann eine Parallele zum berühmten Werk Marquis de Sades (1740-1814) ziehen, in dem ebenfalls menschliche Triebe und ihre Abgründe thematisiert werden. Baudelaire bemerkt: *„Alles an seinem Werk ist Verwüstung; alles trägt Zeugnis der ewigen und unverbesserlichen Barbarei der Menschheit. (...) dieses ganze Oeuvre, sage ich, scheint eine schreckliche Hymne zu Ehren des Schicksals und des unheilbaren Schmerzes komponiert.“*²⁰⁶ Damit könnte er zum Beispiel Delacroix' „Tod des Sardanapals“ aus dem Jahre 1827 gemeint haben (**Abb. 62**). Die von Lord Byron inspirierte Tragödie stellt den Orient als Ort der Gewalt und Sexualität dar. In dieser Darstellung wird der assyrische Herrscher Sardanapal gezeigt. Als ihm bewusst wird, dass er in einer Schlacht besiegt wird, vernichtet er sein ganzes Eigentum und lässt seine Frauen und Geliebten töten, damit sie nicht in die Hände seines Gegners fallen. Sardanapal wirkt im Vergleich zu dem bewegten Rest der Szene seelenruhig. Er liegt auf seinem Bett und beobachtet das brutale Geschehen, als ob er eine Leinwand, auf der eine erotische Haremsszene in eine gewaltige Orgie ausufert wird, betrachten würde. Die dynamische und grausame Kraft dieser Leinwand wird durch die rote Bettdecke verstärkt, die sich wie ein Blutfluss vom Kopf des Bettes in der linken oberen Hälfte, in der der König auf einem Kissen liegend das Massaker beobachtet, bis zur nackten, abgeschlachteten Frau am Bettende auf der rechten unteren Hälfte erstreckt. Es irritiert jedoch, dass kein Blut zu sehen ist. Das Betrachterauge springt von einem Detail zum nächsten, kann sich nicht festlegen, die Stimmung wirkt brutal, erotisch und

²⁰⁴ Baudelaire 1868, S. 239-40.

²⁰⁵ Vgl. Kat. Ausst. München 2003, S. 249.

²⁰⁶ Baudelaire zit. in: Lucie-Smith 1997, S. 114-116.

beengend. Delacroix verwischt die Ränder zwischen den Figuren und ihrer Umgebung, so dass es scheint, als ob sich ihre Emotionen sich in die Landschaft ergießen würden. Seine Pinselstriche sind energisch und setzen die Emotion gekonnt um. Sardanapal verkörpert die männliche Potenz. Der Blick des Betrachters kann mit dem Sardanapals gleichgesetzt werden. Sardanapal wurde auch mit Delacroix' selbst verglichen, sein Rückgriff auf orientalische Themen als Ausdruck der Besessenheit seiner eigenen Begierde gesehen. Phantasien des starken Verlangens, zu denen Begriffe wie das Erotische und Sadistische zählen, können durch den Schauplatz des Orients ungestraft behandelt werden, da das orientalische Dekor die sadistische Konnotation entschärft. In den Darstellungen wird nicht nur die Machtlosigkeit des Orients sondern auch die der Frauen dargestellt. Delacroix sorgte mit dieser Sichtweise für Empörung im Salon von 1828. Dies lag vor allem an der mangelnden moralischen Deutlichkeit und Distanz der Darstellung; der Betrachter wird in eine hedonistische Welt eingeführt.²⁰⁷ Man war es nicht gewohnt, eine erotische, orientalische Szene in einer deart brutalen Art zu sehen.

Im Vergleich dazu wirken Ingres' erotische Darstellungen natürlich kühl-distanziert und weniger leidenschaftlich, was nicht zuletzt daran liegt, dass Delacroix mit dem Ausdruck der Farbe und seinem bewegten Pinselduktus mehr Emotionen erzielen kann.

Eine ähnliche Thematik zu Ingres' „Roger befreit Angelika“, in dem eine Frau in Not erotisch dargestellt wird, behandelt Delacroix in „Perseus und Andromeda“ (1853) (**Abb. 63**).

Cassiope, die Mutter Andromedas, prahlte damit, schöner als die Nereiden zu sein. Als Strafe für diese hochmütige Behauptung schickte Neptun ein Meeresungeheuer. Andromeda sollte dem Ungeheuer geopfert werden. Perseus versuchte die an Felsen gekettete Frau zu retten.

Auch in dieser Darstellung versucht der Held, das Ungeheuer mit einer Waffe zu überwinden, fällt jedoch ohne sein geflügeltes Pferd Pegasus kopfüber vom Himmel. Perseus ist mit einem kurzen Schwert und einem Schild bewaffnet.

Der weibliche Körper wird wie bei Ingres im Vergleich zum Rest des Bildes durch ein helles Licht inszeniert. Das leuchtend rot, zu ihren Füßen herabgefallene Kleid und die Felsen im Hintergrund kontrastieren mit ihrem hellen Inkarnat. Andromeda wird jedoch nicht aus gleicher Distanz wie ihr Erretter gezeigt, sondern befindet sich direkt im Bildvordergrund, sodass sich das Auge des Betrachters noch mehr auf die nackte Gestalt konzentrieren kann. Beide Darstellungen haben die relative Frontalansicht des Körpers

²⁰⁷ Vgl. Mahon 2005, S. 48.

der Opfer gemeinsam, wobei die in Ketten gelegten, überkreuzten Arme Andromedas direkt über ihrem Kopf positioniert sind. Die Figur könnte eine Remineszenz an Rubens - Delacroix' Vorbild - „Andromeda“ sein (**Abb. 64**).²⁰⁸ Im Vergleich zu Ingres' Angelika ist sie viel mehr in der Lage, sich zu bewegen, was auch durch ihr wallendes, langes, rötliches Haar und ihr lebhaftes, links am Felsvorsprung abgestütztes Bein hervorgehoben wird. Angelika währenddessen wirft resigniert und wie gelähmt ihren Hals nach hinten, und sie bleibt statisch, obwohl sich die Gefahr ganz in der Nähe befindet. Andromeda widmet sich nicht ihrem Retter, der angefliegen kommt. Diese Szene befindet sich in der zweiten Bildebene, also hinter ihr. Sie blickt zum Betrachter hin. Das Bild Delacroix' wirkt bewegter und dramatischer, was in dieser beklemmenden Situation logisch erscheint. Auch wirkt die Szene realistischer. Bei Ingres hingegen hat man den Eindruck, als ob er einen Vorwand suchte, eine nackte Frau darzustellen. Er konzentrierte sich ganz auf die weiblichen Körperformen, wie die spitzen, vollen Brüste. Auch der Kontrast zwischen Rogers Rüstung und dem nackten Körper lässt die Nacktheit stärker hervortreten. Im Gegensatz dazu erscheint Perseus in seinem Stoffgewand stärker verwundbar und die Diskrepanz zu Andromeda ist nicht so groß.

Insgesamt macht „Roger befreit Angelika“ einen gequälten Eindruck, was vor allem an dem verdrehten Körper und dem Gesichtsausdruck der in Not geratenen Frau liegt.

Drei Jahre später malt Delacroix seine Darstellung von „Roger befreit Angelika“ (**Abb. 65**). Die Handlungsebenen sind getrennt; es besteht keine unmittelbare Beziehung zwischen den Protagonisten. Angelika ist mit dem Felsen in den Hintergrund gerückt, während Roger im Vordergrund dem Ungeheuer den Weg versperrt und kurz davor ist, ihm seine Lanze ins Maul zu stechen.

Zudem hat Delacroix Angelika nicht gänzlich nackt dargestellt, sie trägt eine gelbe Drapierung um die Hüften und nur ihr linker Arm ist angekettet, was ihr mehr Bewegungsfreiheit verschafft. Wieder wirkt die Hilflosigkeit der Frau weniger schlimm als bei Ingres, bei dem das Leiden und die Nacktheit das Zentrale Element sind. Bei Delacroix' Abbild hingegen sind die weiblichen Körperformen kaum wahrnehmbar und die Brüste scheinen unterentwickelt, ja wirken fast flach und die Protagonistin ist nicht in ein helles Licht getaucht. Bei Ingres hat man den Eindruck, dass der Felsen allein dazu dient, die Nacktheit Angelikas zu unterstreichen. Er setzt weitaus mehr Wert auf Details und die Ausformung des Gesichts. Ihre beklemmende Situation und Nacktheit sind viel mehr herausgearbeitet, was der Szene eine gewisse Unnatürlichkeit verleiht. Die Erotik bei Delacroix ist nicht wirklich vorhanden, da Angelika nicht in den Mittelpunkt des

²⁰⁸ Vgl. Kat. Ausst. München 2003, S. 358.

Geschehens, sondern in die Komposition eingebettet und nach hinten gerückt ist. Ebenso hat man das Gefühl, dass ihre Errettung erfolgreicher als Angelikas verlaufen wird.

Doch Delacroix malte auch ruhige Bilder, wie die „Frauen von Algier in ihrem Gemach“ (1834) (**Abb. 66**). Dieses Bild ist das erste bedeutendere Gemälde, in dem der Künstler seine Erinnerungen an seine Reise verarbeitet hat. Es galt als wirklichkeitstreue Darstellung eines weiblichen Harems. Delacroix reiste nämlich 1832 nach Spanien und Nordafrika. Auf dem Rückweg nach Frankreich verbrachte er drei Tage in Algerien. Hier durfte er einen Harem betreten und zwei Frauen, den Innenraum und andere Details zeichnen. Das Bild wurde im Salon von 1834 ausgestellt und positiv von der Kritik aufgenommen.

Wie in der „Odaliske mit Sklavin“ (1840) von Ingres wird eine passiv anmutende Ansammlung von Frauen in einem Innenraum porträtiert. Die Bewohnerinnen sind ebenfalls Gefangene in einem geschlossenen Raum und es herrscht eine ruhige, sinnliche Atmosphäre. Auch hier nimmt der voyeuristische Betrachter die Position des nicht anwesenden Sultans ein.

Dieser Raum ist gleichfalls mit exotischen Accessoires, wie seidenen Kissen, edlen Stoffen, schönen Teppichen und wertvollem Schmuck, den die Frauen am Leibe tragen, geschmückt. Es dominieren warme und erdige Farbtöne, wie Gold, Rot oder Braun. Die strenge geometrische Gestaltung des Bodens und der Tür kontrastieren zu den weiblichen Rundungen der Frauen.

Im Unterschied zur „Odaliske mit Sklavin“ handelt es sich hier um die Darstellung dreier, bekleideter Odaliskinnen mit einer Sklavin. Von links nach rechts befinden sich eine halbliegende und zwei am Boden sitzende Frauen, während eine schwarze Dienerin gerade dabei ist, den Raum zu verlassen.

Der Betrachter dringt ebenfalls in einen Bereich ein, der ihm ansonsten nicht zugänglich wäre. Weiters nimmt ein Vorhang das rechte Bildviertel ein, der jedoch zur Seite gezogen ist. Der Bildausschnitt wirkt enger und die Figuren sind deutlich näher an die Bildgrenze zum Betrachter herangerückt als bei Ingres. Auch der dicke Farbauftrag und die kleinen Pinselstriche tragen dazu bei, dass der Raum insgesamt beengend wirkt. Eine Lichtquelle strahlt aus der oberen linken Bildecke in die Szene herein und sorgt für ein bewegtes Spiel aus Licht und Schatten.

Der nach hinten weiterführende, dunkel gehaltene Bereich verstärkt das Gefühl der Penetration. Gleichzeitig erzeugt die leicht geöffnete Tür im Hintergrund den Eindruck, dass noch weitere Räume folgen, in denen eine endlose Anzahl gefälliger Frauen harren. Die Frauen sind das Besitztum des Sultans, dennoch wirken sie freier, da sie nicht, wie in Ingres' Darstellung, von einem Eunuchen bewacht werden.

Die Anwesenheit der dunkelhäutigen Sklavin mit Turban lässt die Szene insgesamt bewegter wirken. Sie ist gerade dabei, den Raum zu verlassen; ihr hinteres, rechtes Bein ist noch in Bewegung und ihr Fuß hebt sich vom Boden ab, während sie mit ihrer linken Hand auf den Vorhang greift. Ihre Kleidung bedeckt zwar ihren Körper, aber die großzügige Form ihres Gesäßes ist fassbar. Mit ihrem Kopf blickt sie in Richtung des sitzenden Frauenpaares. Sie wirkt sympathisch und unbeschwert, da sich auf ihren Lippen ein sanftes Lächeln abzeichnet und ihr im Profil sichtbares Gesicht einen wohlwollenden Ausdruck hat.

Die halbliegende Frau im Vordergrund ist dem Betrachter am nächsten und somit auch die größte. Ihre Pose ist offen zum Betrachter hin konzipiert und ihre Beine sind angewinkelt; ihr rechter Arm ruht auf einem Kissen, während der linke auf ihrem Oberschenkel liegt. Ihre weiße Bluse ist leicht geöffnet und die goldene Bordüre ihres Mieders, das nur an einem Haken zugemacht ist, unterstreicht die Rundung ihrer Oberweite. Sie wirkt entspannt und schaut in Richtung des Betrachters, und doch blickt sie träumt und fast melancholisch. Auf gleicher Höhe, etwa in der Mitte der Darstellung, befinden sich eine Wasserpfeife, ein Kohlebehälter und ein roter Pantoffel, der womöglich einer der Frauen gehört. Ebenfalls in der Mitte befindet sich ein Frauenpaar. Die linke ist frontal mit dem Körper im Türkensitz zu sehen und umfasst ihr Bein mit ihrer Hand. Auch sie trägt ein Mieder, das aber wesentlich schmaler ist und direkt unter ihrer Brust ansetzt und ihre Taille betont. Die Durchsichtigkeit ihrer Organzabluse unterstreicht die Sinnlichkeit der darunterliegenden Haut. Ihr Gesicht ist in Schatten gehüllt, auf ihren roten Lippen zeichnet sich aber ein Lächeln ab und sie neigt ihren Kopf in die Richtung ihrer Nachbarin. Diese im Profil sitzende Frau, mit angewinkelten, überkreuzten Beinen, neigt ihren Kopf nach unten. Sie umfasst mit ihrer Hand die Wasserpfeife. Ihre Augen wirken schwer und die Lider sind fast geschlossen. Ihr Mund ist leicht geöffnet und es scheint, als ob sie gerade den Rauch inhalieren würde oder dies soeben getan hat.

Durch die Verbindung der offenbaren Schwüle im Raum und der berausenden Substanz, wirkt nicht nur sie, sondern auch ihre Begleiterinnen träge. Die zentrale Position der Wasserpfeife weist darauf hin, dass die Frauen diese herumreichen und gemeinsam, was die Ursache für ihre dahinschweifenden Blicke und trägen Posen ist. Delacroix' Schönheitsideal ist nicht vom antiken Formenkanon geprägt, sondern er übertrug „*seine Vorstellung von der idealen Frau auf die Orientalin schlechthin: sie sollte demnach attraktiv, sinnlich, in sich ruhend, nur mit ihren Kindern und den häuslichen Pflichten beschäftigt sein, also einen Gegenpol zu einem rastlosen Leben als Künstler-Dandy verkörpern.*“²⁰⁹ Die Szene zeigt eine berausende und subtil-erotische Atmosphäre, die durch die ruhige und warme Stimmung intensiviert wird.

Die unterschiedliche Auffassung des Orients ist im Vergleich von Ingres' „Odaliske mit Sklavin“ mit Delacroix' „Frauen von Algier“ gut sichtbar. Die Odaliske mit ihren blonden Haaren und selbst die Sklavin in Ingres' Bild entsprechen durch ihr helles Inkarnat mehr dem Bild einer westlichen Frau. Der Hutton von Delacroix' Haremsbewohnerinnen hingegen ist dunkler, da er nach lebenden Modellen gearbeitet hat. Im Unterschied zu Ingres' Odaliskinnen wirken die Körper bei Delacroix weniger zart und zierlich, sie scheinen mehr Körpermasse zu haben, auch wenn diese verhüllt ist. Sein Bild zeigt eine private Szene, einen intimen Moment, bei dem die Frauen die Ruhe genießen und es wird gezeigt, dass Odaliskinnen ein Leben abseits der Rolle als Sexobjekt haben. Diese Darstellung ist vielleicht nicht unbedingt das, was der westliche Betrachter sich von einem Harem erwartete, da die Frauen nicht versuchen, schön oder sinnlich zu wirken, wie bei Ingres, bei dem die Odaliske für den Betrachter posiert.

Während die „Femmes d'Alger dans leur appartement“ eine warme Atmosphäre vermitteln, wirkt die Sinnlichkeit in der „Odaliske mit Sklavin“ kühl und distanziert. Insgesamt wirkt Delacroix' Darstellung des Orients durch die naturnahe Komposition Atmosphäre, Kostüme, erdigen Farben und Posen authentischer.

Dies schafft eine sinnliche und gedämpfte Atmosphäre deren Rätselhaftigkeit durch das Halbdunkel der Szene verstärkt wird. Der Unterschied zwischen den beiden beschriebenen Leinwänden liegt in der Rolle des Betrachters und der Inszenierung der Frauen. Bei Delacroix müssen diese nicht nackt dargestellt werden, um attraktiv zu wirken. Der Betrachter dringt in ihren privaten Bereich ein, aber die Porträtierten wirken

²⁰⁹ Leitzke 2001, S. 158.

wie eine Dekoration, da ihr Ausdruck leer ist. Was das Bild an Farbästhetik und struktureller Durcharbeitung gewinnt, verliert es dabei an Individualität.²¹⁰

Ingres greift auf eine erotische Tradition zurück, fügt ihr jedoch eine neue Dimension hinzu. In dem Bild dreht sich alles um sexuelle Begierde, doch der Künstler hat diese sehr subtil in Szene gesetzt. Bei Ingres ist die sexuelle Begierde in seinen Bildern nicht übertrieben und explizit dargestellt, sondern zurückgenommen und distanziert. Er spielt mit der Phantasie des Betrachters.

Delacroix hat im Jahre 1857 ebenfalls eine einzelne Odaliske gemalt (**Abb. 67**). Die Dargestellte sitzt auf einem orientalischen Bett, das mit einer Fülle von Kissen und Feldecke ausgestattet ist. Ihr Oberkörper ist freigemacht, ein halbdurchsichtiger, mit goldenen Fäden besetzter Schal umschlingt wie eine Schlange ihre Arme und gleitet über einen Teil ihrer Hüften. Weiters trägt sie eine grüne Pluderhose mit goldenen Fransen. Am Kopf zeigt sie ein schmales, gold besetztes Stirnband, dazu trägt sie zarte Ohrringe und einen Ring. All diese Details und ihr Umfeld lassen auf ihre orientalische Herkunft schließen.

Wie bei Ingres stellte der Künstler ein starkes Gefühl von Intimität zwischen dem Betrachter und dem Subjekt her. Ihr träumerischer Blick ist auf den Betrachter gerichtet, ihr linker Arm hinter ihrem Kopf platziert, während sie ihren rechten Arm neben ihrem Körper ruhen lässt. Ihre Finger tasten sanft nach einem weißen Stoffstück. Ihr linkes Bein ist angezogen und wiederholt die Geste ihres linken Armes. Weiters lehnt sie sich leicht zurück und präsentiert sich dabei dem Betrachter offenherzig. Ihr leicht geöffneter Mund und leicht prüfender Blick unterstreichen die Verführungskraft der Dargestellten. Ihre Körperformen sind weich und ihr Gesichtsausdruck wirkt in Kombination mit ihrer Armgestik suggestiv: Sie fordert den Betrachter auf, zu schauen und an sie heranzutreten. Der tiefroter, dicke Vorhang hinter der Figur unterstreicht den strahlenden, nackten Oberkörper. Die warmen Farbtöne der verschiedenen Materialien und Stoffe, sowie der lose Pinselstrich betonen die schwülstig-erotische, sexuell konnotierte Szene.

Für die „Odaliske“ verwendete Delacroix als Vorlage das Foto eines Modells statt das Modell in seinem Studio posieren zu lassen (**Abb. 68**). Ingres' Haltung gegenüber der Fotografie war ambivalent. Er unterzeichnete zwei Petitionen gegen ihre Verwendung. Diese richteten sich jedoch mehr gegen die fotografische Vervielfältigung der Kunstwerke und plädierten für die Erhaltung der Berufe der Lithographen und Radierer.

²¹⁰ Vgl. Rautmann 1997, S. 155.

Dennoch besaß Ingres Fotografien.²¹¹ Ob er dennoch welche als Vorlage verwendete, ist nicht überprüfbar.

Delacroix verwendete die Fotografie als Vorlage und teilweise als Modellersatz. Wie er zur Fotografie stand, ist in folgender Erzählung überliefert: *„Nach dem Essen betrachteten sie die Photographien, die ich [Delacroix] Durieus Gefälligkeit verdanke. Ich habe sie den Versuch machen lassen, den ich selbst, ohne daran zu denken, vor zwei Tagen machte: das heißt, nachdem sie diese Photographien begutachtet hatten, die nackte Modelle wiedergeben, einige dabei von recht kümmerlicher Lieblichkeit, mit übertriebenen Körperteilen und von unangenehmer Wirkung, legte ich ihnen die Stiche von Marc Anton [Raimondi] vor. Wir empfanden ein Gefühl des Widerwillens, fast des Ekels vor der Fehlerhaftigkeit, der Maniertheit, der hier mangelnden Natürlichkeit, trotz der Qualität des Stils, der einzigen, die man hätte bewundern können, die wir aber in diesem Augenblick nicht mehr bewunderten. Wirklich, wenn ein Mann von Genie sich der Daguerreotypie bedient, wie man sich ihrer bedienen muß, wird er sich zu einer Höhe erheben, die uns fremd ist.“*²¹² Delacroix schätzt demnach die Genauigkeit der Fotografie. Er besaß eine Art Fotoalbum, in dem er Fotografien Eugène Durieus sammelte, welcher männliche und weibliche Aktmodelle abgelichtet hatte. Deren Körperhaltungen erinnerten an akademische Aktposen.

Er übertrug die Pose des Modells in die Leinwand, die Decke und das Kissen, auf dem es sitzt und schafft mit Hilfe der Daguerreotypie etwas ganz Neues. Der Ausdruck seines Gesichtes hat sich verändert und wirkt sinnlicher.

Im Unterschied zu Ingres' Odaliske wirkt diese hier, als ob sie genau wüsste, was sie mit ihrer Verführungskraft beim Betrachter bewirken kann. Sie spielt mit ihm, scheint darin Erfahrung zu haben und bietet sich ihm direkt an. Auf den ersten Blick könnte Ingres' Odaliske durch ihre vollkommene Nacktheit erotischer wirken, ihr Gesichtsausdruck dafür jedoch unschuldig, ein wenig gelangweilt gar leer. Ihre Pose hat etwas Zwanghaftes und sie verkörpert Unterwürfigkeit, da sie den Mann erwartet, der sie besitzen wird.

Durch die lockere Herangehensweise an die Figur von Delacroix wirkt diese halbnackte Odaliske natürlicher. Auch beschäftigte der Maler sich hier nicht übermäßig mit Details wie ihrer Muskulatur oder den komplizierten Draperiefalten. Hier zählt die Atmosphäre, welche durch Farbe, Licht und Schatten in Szene gesetzt wird. Vor uns haben wir eine Frau, die in ihrem Universum Herrin ist. Man hat das Gefühl, dass es ihre Bestimmung

²¹¹ Über Ingres und die Fotografie siehe: Mondenards, Anne de. *Du bon usage de la photographie*, in: Kat. Ausst. Paris 2006, S. 45-53.

²¹² Vgl. Rautmann 1997, S. 284-285.

ist, auf diesem Bett zu sitzen, auch wenn sie eigentlich eine Gefangene bleibt. Nicht nur durch die orientalischen Accessoires sondern auch wegen ihrer dunklen Haarfarbe wirkt sie rassiger als Ingres' Porträtierte, die einen antiken Schönheitsideal entspricht und sich irgendwo zwischen einer traditionellen Venusdarstellung und einem modernen Akt bewegt. Delacroix' Odaliske ist einfacher zu verstehen und bietet sich ohne Scham oder ohne verborgene Bildsprache sexuell an.

Delacroix' erotisch inszenierten Frauen wirken insgesamt glaubwürdiger. Bereits Baudelaire bemerkte: „*Mais toujours, et quand même, ce sont des femmes distinguées, essentiellement distinguées; et enfin, pour tout dire en un seul mot, M. Delacroix me paraît être l'artiste le mieux doué pour exprimer la femme moderne, surtout la femme moderne dans sa manifestation héroïque, dans le sens infernal ou divin. Ces femmes ont même la beauté physique moderne, l'air de rêverie, mais la gorge abondante, avec une poitrine un peu étroite, le bassin ample, et des bras et des jambes charmants.*“²¹³

Während Ingres eine marmorglatte Oberfläche in den weiblichen Körpern erzielte und die Frau in seinen erotischen Bildern sublimierte, versuchte Delacroix eine wahrheitsgetreue, kraftvolle Darstellung einer zeitgenössischen Frau zu liefern. Trotzdem bleibt die erotisch inszenierte Frau auch bei Delacroix ein Objekt der Begierde, das für und durch den Mann erschaffen wurde.

²¹³ Baudelaire 1868, S. 240.

6 GESTALTUNGSELEMENTE UND KOMPOSITION

„Oui, l’art aurait bien besoin qu’on le reformât et je voudrais bien être ce révolutionnaire-là. Mais, patience, je ferai tant des pieds et des dents, que cela sera peut-être un jour et j’y mets toute mon ambition. Ils affermiront encore plus mes idées dans cette belle route, ils ont beau me crier que je m’égare... Insensés, c’est vous qui ne marchez pas droit.“²¹⁴

Nachdem Ingres von den unangenehmen Bemerkungen und dem Unverständnis der Presse gegenüber seinen Werken im Salon von 1806 erfahren hatte, beschloss er, mit der Kunst seinen eigenen Weg zu beschreiten. Paradoxerweise wird er als der letzte große Neoklassizist des 19. Jahrhunderts betrachtet und ist gleichzeitig er ein origineller Künstler, der zukunftsweisende künstlerische Entwicklungen vorwegnimmt.

6.1. Die Arabeske

Ingres strebte stets nach einem Bildideal, das in der Sparsamkeit der Bildmittel und in der Simplifizierung der Linie begründet war. Die Arabeske, traditionell eine ornamentale, lineare Flächendekoration, die auf Pflanzenformen basiert²¹⁵, gehört dabei zu einem besonderen Kennzeichen von ihm. Er hat die Arabeske vor allem in seine Aktdarstellungen integriert. Mittels der einfachen Konturlinie, die die reine Form festigt, gestaltet Ingres seinen Bildaufbau. Die Arabeske ist vor allem in seinen Zeichnungen ein wichtiges Element und wird anschließend in seine Malerei übertragen, bei dem die Körper ohne Glanzlichter gestaltet sind.²¹⁶ Wie Uwe Fleckner bemerkte, weisen die Konturlinien Ingres’ eine Doppelfunktion auf: Sie umreißen die Figuren und weisen zugleich einen auffälligen Bezug zur Fläche auf, was zu einer abstrakten, ornamentalen Wahrnehmung führt.²¹⁷ Graziöse Arabesken durchziehen die harmonisch aufgeteilte Fläche bei Ingres wie in den Darstellungen der „Odaliske mit Sklavin“, „Roger befreit Angelika“ oder im „Türkischen Bad“.

²¹⁴ Brief an Jean Forestier am 23. November 1806 aus Rom, zit. nach Lapauze 1911, S. 72-73.

²¹⁵ Kappelmayr 2001, S.20.

²¹⁶ Vgl. Vigne 1995, S. 9.

²¹⁷ Vgl. Fleckner 1996, S.

6.2. Die Zeichnung als abstrakter Werkprozess

Ingres ist vor allem ein herausragender Zeichner gewesen. Nach seinem Tod 1867 erhielt seine Heimatstadt Montauban an die 4500 Zeichnungen, die einen wertvollen Einblick in den Schaffensprozess des Meisters gewähren.²¹⁸

Wie wichtig Ingres die Zeichnung ist, kommt in folgenderer Äußerung zu Tage: *„Die Zeichnung ist die Ehrlichkeit in der Kunst... Sie umfaßt sieben Achtel von dem was die Malerei ausmacht. Wenn ich ein Schild über meiner Türe anzubringen hätte, würde ich darauf schreiben: Schule für das Zeichnen, und ich wäre sicher, Maler herauszubilden.“*²¹⁹ Dabei folgt er Poussin (1594-1665), dem Vertreter der Linie. Delacroix berief sich währenddessen auf Rubens (1577-1640), den Vertreter der Farbe. Der Akademiestreit zwischen den Poussin- und Rubens-Anhängern fand im 19. Jahrhundert seine Fortsetzung unter der „*école classique*“ und der „*école romantique*“.²²⁰

Ingres lehnt auf der Leinwand alle Spuren ab, die den künstlerischen Vorgang sichtbar machen, wie etwa dem schwungvollen Strich Delacroix': *„Il faut faire disparaître les traces de la facilité: ce sont les résultats et non les moyens employés qui doivent paraître. [...] La touche, si habile qu'elle soit, ne doit pas être apparente: sinon elle empêche l'illusion et immobilise tout. Au lieu de l'objet représenté, elle fait voir le procédé; au lieu de la pensée, elle dénonce la main.“*²²¹ Ingres verlautbart, dass die Zeichnung eine geistige Tätigkeit ist; der wache Geist muss in der Natur die Schönheit entdecken, um schließlich den individuellen Charakter des Subjekts herauszuarbeiten. Weiters rät er dazu, nicht direkt auf der Leinwand nach dem lebenden Modell, sondern nach bereits ausgearbeiteten Zeichnungen zu malen.

Seine Zeichnungen bilden den Anfang seines Arbeitsprozesses. Die erste Idee wird in einer simplen Skizze aufgegriffen, um schließlich die Komposition zu erschließen. Aufeinanderfolgende Zeichnungen entwickeln die Idee des Originals weiter und erschaffen eine übersichtlichere oder bedachtere Darstellung der ersten Skizze. Details wie Figur, Pose und Bewegung werden behandelt.

Diese erste bekannte Federskizze für seine „Odaliske mit Sklavin“ zeigt, dass die rasch gezogenen, wenig detaillierten Linien als Ausgangspunkt für weitere Zeichnungen

²¹⁸ Siehe Ternois 1959.

²¹⁹ Kat. Ausst. Wien 1991, S. 19.

²²⁰ Allard 2006, S. 47.

²²¹ Delaborde 1870, S. 125.

verwendet werden (**Abb. 69**). Beim diesem ersten Schritt kommt er in direkte Berührung mit der Realität. Er beobachtet und analysiert, sodass er das Wichtigste herausfiltern kann. Anschließend geht er auf die Suche nach der idealen Form, verwandelt sie, vereinfacht die Modellierung und Umrisse und zieht Proportionen in die Länge. Dieser Vorgang wird insbesondere in den zwei Zeichenstudien zu seiner „Großen Odaliske“ veranschaulicht (**Abb. 70**). Hier charakterisiert er den liegenden Akt mit einem leichten, dem Umriss folgenden Bleistiftstrich. In der unteren Zeichnung bearbeitet Ingres denselben Akt, wobei die Umrisslinie zusätzlich nachgezogen und betont wird und die schattierten Partien die Körperplastizität kennzeichnen. Die Glieder werden zugunsten einer idealen Form verlängert: Rücken und Arm sind um ein Drittel länger als in der ersten Zeichnung.

Auch die zahlreichen Entwurfszeichnungen für „Das Türkische Bad“²²² illustrieren seine Arbeitsweise und die Freiheit, mit der er vorgeht. Die Ölstudie entspricht der Frau rechts in seinem Bild, mit den nach hinten verschränkten Armen (**Abb. 71**). Der im Dreiviertelprofil sitzende Akt zeigt simultane Bewegungsstudien des rechten Armes. Ingres schafft einen optischen Vergleich und kann sofort entscheiden, welche Position geeigneter ist. Ein anderes Beispiel seiner Bildfindung stellt die Studie mit den Haremsdamen dar (**Abb. 72**). In der Mitte erscheinen beide Frauen im Profil; die Frisierte wird in einem leichten Bleistiftstrich gezeichnet, nur ihre Rückenlinie und das Ende ihrer Haare sind betont. Die Frisierende steht im Mittelpunkt seiner Betrachtung und ist klarer umrissen, da mehrere parallel aneinandergereihte Linien die Form steigern. Ingres verwendet dem Umriss entgegengesetzte, kleine Schraffuren, um Plastizität zu schaffen, die Binnenzeichnung ist im Wesentlichen zurückgenommen. Unter dem Figurenpaar hat Ingres die Frisierende nochmals dargestellt. Verschiedene Bewegungen werden synchron um die zentrale Szene dazugezeichnet, um zu veranschaulichen, welche Pose überzeugt. Die Gesichter sind wenig oder gar nicht herausgearbeitet aber durch eine ovale Form umrissen.

Die Sujets, die eine Herausforderung für den Maler darstellen, etwa Hände oder Faltenwürfe, zeichnet Ingres mehrmals nebeneinander und stellt sie in zahlreichen Positionen dar. So kann er unterschiedliche Herangehensweisen ausprobieren und die besten Formen erfassen, ohne sein Gesamtwerk zu gefährden.

²²² Kat. Ausst. Wien 1991, S. 166.

Malerei ist für Ingres eine uneinheitlicher Arbeitsprozess, der sich in mehreren Etappen entwickelt und durch eine Ansammlung mehrerer Formen aufgebaut wird, um später, seinen Bedürfnissen entsprechend, zusammengefügt zu werden. Dann widmet er sich der Komposition und beschäftigt sich mit der Zusammensetzung und Synthese seiner Figuren. Da er jede Person einzeln vorbereitet, wirken seine vielfigurigen Kompositionen meistens uneinheitlich, der Blick wird nicht aufs Ganze, sondern auf die Details gelenkt.

Die Studien Ingres' zeigen, dass er Schritt für Schritt zu einer Bildfindung gelangt und seinen Kompositionsgedanken erst im und durch den Schaffensprozess findet.²²³ Die Verwendung von Pauspapier gehört dabei zu einer Eigenheit Ingres'.²²⁴ Damit bleibt die Konturlinie übrig und Details wie die Binnenstruktur werden vernachlässigt. Die einzelnen Figuren tendieren dazu, individuelle Züge abzulegen und wirken fast geometrisch. Das Resultat ist eine abstrakte Formgestaltung.

In dem Nachlass des Musée Ingres Montauban befinden sich neben zahlreichen Zeichnungen auch Collagen bzw. Montagen. Es handelt sich um eine originelle, von Ingres viel praktizierte Arbeitstechnik, die für die damalige Zeit modern und einzigartig war.²²⁵ Der Begriff Collage gehört in das künstlerische Vokabular des 20. Jahrhunderts und findet seinen eigentlichen Beginn in den „Papiers collés“ von Picasso und Braque. Ingres entwirft Klebebilder, die aus verschiedenen Zeichenskizzen zusammengesetzt sind (**Abb. 73**). Dafür schneidet er Elemente seiner Skizzen aus, um sie auf eine andere Zeichnung oder auf eine Leinwand zu kleben. Diese Methode hilft ihm ebenfalls bei der Formfindung. Dank der Schere baut er rasch Personengruppen auf.

Ingres geht durch Zerkleinerung, Rekonstruktion und Idealisierung mittels Zerschneidung, Collage und Assemblage in seinen Arbeiten vor. Die zahlreichen Vorstudien für seine Figuren sind durch eine große Strichanzahl geprägt, da Ingres Arme und Beine öfters malt, um die richtige Pose und Bewegung für die Vermittlung seiner Ideen zu finden.

Mit Recht erklärt Pierre Daix, warum Ingres eine bedeutende Wirkung auf die Künstler der Moderne hatte: *„nicht allein wegen der Wichtigkeit der Linien, wegen der Freiheiten*

²²³ Fleckner 1995, S. 248.

²²⁴ Goetz 2005, S. 98.

²²⁵ Ebenda.

der Perspektive, des Gefühls für Ungleichgewicht; Ingres hatte auch die Zeichnung von ihren naturalistischen Fesseln befreit... Wie hätten die jungen revolutionären Maler von dem alten Meister Komplizenhaft mit ihnen nicht ergriffen und von so vielen nie geahnten Kühnheiten nicht herausgefordert sein können? In Matisses und Picassos Augen wird Ingres immer ein Maler auf ihrer Seite sein.“²²⁶

6.3. Die Farbe

Die Farbe erfüllt bei Ingres einen dekorativen Zweck und wird unabhängig von der Themenwahl eingesetzt. Sie hat die Funktion der Kolorierung, steht im Dienste der Zeichnung und Form und verstärkt die Oberflächenwirkung. Ingres lehnt einen pastosen Farbauftrag ab²²⁷, was bei ihm zu einer glatten, ebenmäßigen Oberflächengestaltung führt. Laut Henri Delaborde gilt Ingres noch vor den Romantikern als Begründer der Lokalfarbe, also der einem Gegenstand inharänten Farbe: *„Ingres est le premier qui ait entrepris d’avoir raison de ces conventions et de ces artifices. Là comme ailleurs, il vengea résolument la vérité des atteintes que lui avait fait subir l’esprit de routine et de système; il sut, en restituant tour à tour les caractères propres à chaque époque, à chaque personnage donné, mettre le premier en lumière, sinon en crédit, cette ‘couleur locale’ dont l’école romantique devait bientôt s’attribuer un peu bruyamment la découverte et le monopole.*“²²⁸

Zwar ordnet Ingres der Linie in seinem Werk die wichtigste Bedeutung zu, aber die Farbe wird nicht ausser Acht gelassen. Ein zurückgenommenes Kolorit und kühle, gedämpfte Farben mit Blautönen dominieren, dennoch findet man bei ihm ein Zusammenspiel von Tonharmonien und Farbtönen.²²⁹

Die „Große Odaliske“ weist einen Kontrast größerer Farbflächen ohne Abtönung auf; die orange-gelbe Farbigkeit der Odaliske kontrastiert nur wenig mit dem Blau. Es gehört zu einem Vorurteil, dass Ingres mit Farbe nicht umgehen konnte. Während Paul Mantz ihn als Anführer einer Sekte, den „adoreurs du gris“²³⁰ verurteilte, verteidigte Charles

²²⁶ Daix 1982, S.22.

²²⁷ Vigne 1995, S.7.

²²⁸ Delaborde 1870, S. 30.

²²⁹ Vigne 1995. S. 10.

²³⁰ Zit. in: Foucart 1995, S. 254-261.

Baudelaire, der zwar ein Anhänger Delacroix' war, Ingres' Kolorismus.²³¹ Kräftige Farben kommen in „Paolo und Francesca“ (1819) zum Ausdruck, wo das Blau der Tunika Paolos und das rot-orange Kleid Francescas zeigen, dass Ingres zu mutiger Farbgebung instande war.

Nach seinem Aufenthalt in Italien änderte Ingres seine Technik; anstatt transparente Schatten zu malen, hatte er die Gewohnheit, sie mit Weiß zu bestreichen: „*Messieurs*,“ sagte er, „*mettez du blanc dans les ombres*.“²³² Ingres bearbeitet die Schatten und die hellen Teile, um das Relief zu erfassen. Was die Handhabung der Farbe anbelangt, so entfernt sich Ingres von dem davidschen Gebrauch, bei dem leichte Schatten bevorzugt sind und die Leinwand durch feine Striche durchscheint.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die Farben durch die Betonung des Umrisses, die Zurückhaltung von Licht und Modellierung großflächig nebeneinander aufgetragen werden. Roger Bissière stellt fest, dass die Farbgebung bei Ingres später zu einem Grundprinzip der modernen Malerei werden sollte: „*Ich glaube, dass Ingres einen ausnehmend starken und neuen Sinn für die Farbe hatte. Ingres strebte nicht eine Unendlichkeit von Tönen an, sondern durch Gegenüberstellung von einfachen Farben, die er nach gewissen Gesetzen auswählte, die starke Ausdruckskraft seiner Bilder an. (...) Die Gesetze, die Ingres anwendete, um die verschiedenen Ebenen darzustellen, sind vollständig neu in seiner Epoche, und man muss in den Jahrhunderten sehr weit zurückgehen, um Bilder zu finden, die nach denselben Grundsätzen entstanden sind. Die Kubisten übernahmen später diese Prinzipien Ingres', die sie viel weiter führten als er, und es gibt nichts, das stärker an ein Bild von Ingres erinnert als gewisse kubistische Malereien Picassos*.“²³³

²³¹ „*Il est entendu et reconnu que la peinture de M. Ingres est grise. — Ouvrez l'œil, nation nigarde, et dites si vous vîtes jamais de la peinture plus éclatante et plus voyante, et même une plus grande recherche de tons?*“ Baudelaire 1868, S. 209.

²³² Vigne 1995, S. 18.

²³³ Vgl. Fröhlich-Bum 1924, S. 51.

6.4. Komposition

Ingres kommt aus der neoklassizistischen Lehre Davids, bei der die Betonung einer flächigen, klar aufgebauten und übersichtlichen Komposition wichtig war. Fehlende dynamische Handlung und Statik dominieren, da Ingres oft die erzählerische Logik vernachlässigt, was Susan Siegfried als „Undoing of the Narrative“ bezeichnet.²³⁴ Dabei findet Ingres einen Weg, bei der jede Figur oder jedes Motiv heraussticht und zu einem Träger von Emotionen wird. Sein Beharren auf das Motiv bricht mit dem narrativen und räumlichen Zusammenhalt der Leinwand, welche dennoch als organisierender Rahmen lesbar ist.²³⁵

Neben der Arabeske und Linearität sticht vor allem ein wesentliches Gestaltungsmittel bei Ingres heraus: seine Überlängen und Stilisierungen, die nicht der Wirklichkeit entsprechen, sondern auf kompositionelle Bedürfnisse antworten und seiner Forderung nach simplen Bildmitteln entsprechen. Ingres dekonstruiert die autonome Bildordnung mittels Konturzeichnung und Flächigkeit. Die Linie dominiert die glatte und wenig akzentuierte Fläche. Reminiszenzen aus dem italienischen Trecento und Quattrocento, der griechischen Vasenmalerei und Flaxmans Umrisszeichnungen zu Dante oder Homer inspirieren ihn dabei. Ingres entwickelt seine eigene Interpretation von Flächigkeit, die sich in seinen raumlosen und detaillierten Bildern spiegelt.²³⁶

Der intensive, beinahe fotografische Realismus in der Wiedergabe der Accessoires und Stoffe erinnert an die fotografische Genauigkeit niederländischer Maler, wie etwa Rogier van der Weyden (1399/1400-1464). Die Tatsache, dass er den niederländischen Realismus und den abstrakten Linearismus der griechischen Vasenmalerei vereint, macht Ingres' Kunst ungewöhnlich. Doch beide Stile haben eine Negation der illusionistischen Tradition der Spätrenaissance und Barockmalerei zugunsten des reinen Umrisses und eines flächigen Bildaufbaus gemeinsam.²³⁷ Womöglich ist es die Vereinigung dieser so unterschiedlichen malerischen Mittel, die seine Bilder so originell wirken lassen und in der damaligen Epoche oft auf Unverständnis stießen. Da die Figuren eine stilisierte, zu einer Ornamentalisierung neigende Form aufweisen, werden die Personen nicht mehr als reale Wesen betrachtet.

Zudem verwendet Ingres in seinem Werk das Prinzip der Wiederholung. Verschiedene

²³⁴ Siehe das Kapitel *Ingres' Reading- The Undoing of Narrative*, in: Siegfried 2001, S. 4-30.

²³⁵ Ebenda, S. 5-6.

²³⁶ Vgl. Rosenblum 1985, S. 21.

²³⁷ Vgl. Ebenda, S. 26.

Motive tauchen in mehreren Leinwänden immer wieder auf - es existieren stets mehrere Variationen, wie bei „Roger und Angelika“, „Ödipus und die Sphinx“ oder „Paolo und Francesca“. Vielleicht ist es ihm auch nur ein Anliegen gewesen, ein Thema oder Motiv aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten, oder er mochte es besonders gerne. Doch seltsamerweise verändert er die Kompositionen kaum, sondern gibt sie fast jedes Mal nahezu identisch oder nur spiegelverkehrt wider, mit wenigen stilistischen Abweichungen. Für Hans Naef wurzeln die Wiederholungen und zahlreichen Variationen eines Themas in der mangelnden Vorstellungskraft des Künstlers²³⁸, vielleicht aber handelt es sich um ein rastloses Streben nach Perfektionismus. Diese Eigenheiten erlauben es kaum, bei Ingres von einer wahrhaftigen Stilentwicklung zu sprechen.²³⁹

Eventuell handelte es sich auch nur um Sujets, die zu der Zeit sehr beliebt waren und Ingres' Auftraggeber bestellten. Norman Bryson sieht in den Wiederholungen eine konsequente Auseinandersetzung in der Überwindung der traditionellen Formen durch die Konstruktion eines persönlichen Kanons durch den Mechanismus sexuellen Verlangens.

Der Autor analysierte insbesondere die Deplatzierung in Ingres' Werk.²⁴⁰ Es gibt bei bestimmten Motiven eine Serialität, die ihren Ursprung bei anderen, rivalisierenden Versionen des Themas hat. Der sachkundige Beobachter konzentriert sich während der Betrachtung nicht nur auf die vor ihm liegende Malerei, sondern eher auf Unterschiede, die jede Version voneinander trennt und unterscheidet. Wenn die konkurrierenden Bilder bisher aus der Kunstgeschichte stammen, stammen sie nun aus der eigenen Produktion des Künstlers. Ingres konstruiert so seine eigene, persönliche Bildtradition. Durch die Repetition seiner Motive kontrolliert er den gestalterischen Druck, der auf ihm lastet. Um die Autozitation zu rechtfertigen, beruft sich Ingres auf Poussin. Auch dieser greift seine älteren Bilderfindungen immer wieder auf, verändert sie minimal oder verarbeitet sie in einem neuen Kontext.

Eine weitere Eigenschaft Ingres' ist es, sich in einer Komposition nur wenigen oder einzelnen Personen bzw. ein Detail zu verschreiben. In vielfigürlichen Kompositionen wie etwa „Das goldene Zeitalter“, fehlt die Einheit. Die Bilder wirken fragmentarisch,

²³⁸ Vgl. Naef 1977, Band 1, S. 25.

²³⁹ Vgl. Vigne 1995, S. 8.

²⁴⁰ Vgl. Bryson 1984, S.144.

weil der Künstler sich sich auf bestimmte Figuren statt auf das Gesamtgefüge konzentriert hat.

Ingres versucht, eine Harmonie in der Komposition zu schaffen, in dem Unregelmäßigkeiten des Körpers durch eine strenge Achsenführung rechtfertigt, eine rhythmische Harmonie festlegt und somit jedes Detail zu einem allgemeinen Zusammenhang beiträgt.²⁴¹ Ingres stellt für jedes verzerrte Glied ein Gleichgewicht her, die Rundung der Schulter entspricht der Rundung der Oberweite, die Kurve des überlangen Fingers entspricht der Linie des Halses. Dieser optische Ausgleich dient zur Wiederherstellung der Symmetrie. Deswegen ist es auch schwierig, die Verzerrungen der menschlichen Figur auf den ersten Blick zu erfassen.

Die Natur diene Ingres als Modell und es gab für ihn keine höhere Schönheit. Dennoch muss sie durch ihre eigenen Mittel korrigiert werden.²⁴² Die Natur durch sich selbst korrigieren heißt nicht nur, die schönsten Teile auszuwählen und zusammenzufügen, sondern auch die Bewegungen zu verlängern. Ingres riet seinen Schülern, die Natur möglichst wahrheitsgetreu auf die Leinwand zu übertragen. Ingres' Bezug zur Natur entspricht einer modernen Auffassung, bei der die Natur für sich selbst steht und als eigenständiges Subjekt anerkannt wird.

Inwiefern Ingres sich selbst von einer wahrheitsgetreuen Abbildung der Realität distanzierte und die menschliche Anatomie und insbesondere Skelette verabscheute, berichtete sein Schüler Amaury-Duval in einer Anekdote.²⁴³ Ingres wollte das Studium der Anatomie partout nicht in seinen Lehrplan integrieren.²⁴⁴ Als eine Gruppe Schüler dennoch heimlich ein Skelett für sein Atelier erwarb, geriet der Künstler in Entsetzen und betrat den Raum solange nicht mehr, bis das Objekt weggeschafft wurde.

Die außergewöhnlichen Verzerrungen und Dehnungen Ingres' betreffen größtenteils die wollüstigen, weiblichen Formen, die man etwa bei seinen Odaliskinnen oder in sinnlichen Porträts findet. Seine weiblichen Figuren sind oft durch Verzerrungen gekennzeichnet:

²⁴¹ Ebenda.

²⁴² Kat. Ausst. Paris 2006, S. 359.

²⁴³ Amaury-Duval 1993, S. 139-140.

²⁴⁴ „*L'anatomie, cette science affreuse! Si j'avais dû apprendre l'anatomie, moi-même je ne me serais pas fait peintre!*“, zit. in: Denis 1902, S. 97.

die Körper wirken flach, elongiert oder gedrunken; Arme und Beine sind dem Körper in seltsamer Weise angefügt und oft physisch unmöglich angelegt. Weitere Eigenarten sind krakenähnliche Hände oder Arme ohne sichtbare Ellbögen (Madame de Moitessier) oder geblähte Häse (z.B. Angelika oder Francesca). Was diese Verzerrungen so einzigartig macht und legitimiert, ist die formale Empfindsamkeit, mit der Ingres vorgeht. Die Verzerrungen wirken anders als bei den griechischen Vasenmalereien oder zum Beispiel bei Picasso, der die abstrakte Sprache explizit und bewusst auswählte.²⁴⁵ Mechtild Fend ging den Deformationen bei Ingres nach.²⁴⁶ In der Repräsentation aristokratischer, bürgerlicher, elegant gekleideter Frauen in luxuriösen Innenräumen und in Aktdarstellungen übertrat Ingres den Anspruch einer realen Abbildung. Weiters wurden die inszenierten Frauen von einer flüssigen Linie umrissen und einer weißen, makellosen Haut umhüllt. Dies wirft die Frage auf, welche Materie die schlaffen Körper umgibt. Die makellose, glatte Haut lässt die Körper wie eine Folie ohne Innenleben wirken und schafft emotionslose Wesen. Norman Bryson erkannte, dass die Haut genauso hermetisch wirkt wie das Interieur, in dem sie porträtiert wurden. Die Haut ist wenig modelliert und es gibt keine Binnendifferenzierung, das Ergebnis ist eine „*amorphe Plastizität*“.²⁴⁷ Dieses Merkmal weisen sowohl Angelika, Madame de Senonnes oder die Große Odaliske auf; bei näherer Betrachtung wirken sie knochenlos, da Ingres auf die Nuancierung der Hauttöne verzichtet und wenige Lichtpunkte setzt.

Seine weiblichen Gemälde riefen bei Zeitgenossen wie Charles Baudelaire oder Théophile Sylvestre groteske Assoziationen hervor, etwa „Phantasien der Gewalt“.²⁴⁸ Ingres verstand die Vorwürfe seiner Kritiker nicht, denn: „*Um das Charakteristische zum Ausdruck zu bringen, ist eine gewisse Übertreibung erlaubt, ja manchmal sogar notwendig, besonders aber da, wo es sich darum handelt, ein Schönheitselement herauszuarbeiten und zu starker Wirkung zu bringen.*“²⁴⁹ Um die ungewöhnliche Form des Halses zu rechtfertigen, die man z.B. beim Hals von Thetis oder Angelika findet,

²⁴⁵ Rosenblum 1985, S. 24.

²⁴⁶ Fend 2006, S. 235-253.

²⁴⁷ Ebenda, S. 244.

²⁴⁸ „(...) *le bras droit de Mme Duvauçay est soufflé; la main droite de madame Leblanc est vide comme un gant; les doigts de madame la princesse de B*** sont brisés à toutes les phalanges; le nez de madame de Moitessier n'est pas (...). Si les personnages de M. Ingres pouvaient sentir et parler leurs douleurs, il sortirait du fond de ses tableaux tous les cris et tous les gémissements qui s'élèvent des champs de bataille.*“, in: Sylvestre 1856, S.23.

²⁴⁹ „*Pour exprimer le caractère, une certaine exagération est permise, nécessaire même quelquefois, mais surtout là où il s'agit de dégager et de faire saillir un élément du beau.*“ Zit. in: Reid 2006, S. 21.

wurden phantasievolle Erklärungen abgegeben. Die kropfartigen Gebilde wurden in Zusammenhang mit einem Schilddrüsenproblem gebracht. Diesbezüglich äußerte sich ein französischer Endokrinologe: *"Les femmes d'Ingres présentent toute la symptomatologie objective de l'insuffisance thyroïdienne: cou très développé, thyroïde aux deux lobes saillants et hypertrophiés, douceur passive et un peu alanguie d'un visage aux joues pleines..."*²⁵⁰ Diese Analyse mag zwar von einem medizinischen Standpunkt her korrekt sein, zeigt aber gleichzeitig wie ungehörig es war, den klassischen Kanon einer Figur derartig zu verändern.

Eine korrekte anatomische Wiedergabe war für Ingres keine künstlerische Zielsetzung. Er versuchte, die menschliche Figur formal zu idealisieren. Die Suche nach Sinnlichkeit und Schönheit in den Formen könnte eine plausible Erklärung für seine eigenwilligen Körperformen sein. Laut Uwe Fleckner beruht die Kunst des Malers auf dem Grundsatz, dass *„ein Motiv unter den Bedingungen der modernen Welt- und Lebenserfahrungen nur dann im Kunstwerk angemessen erfaßt werden könne, wenn der Maler oder Zeichner vom natürlichen Erscheinungsbild seines Modells auf besondere Weise abweicht: An die Stelle einer herkömmlichen Idealisierung, die sich in der ästhetischen Korrektur der Motive durch das Kunstwerk niederschlägt, tritt bei Ingres eine Stilisierung von Form und Linie. Die Mittel bildnerischer Gestaltung gewinnen damit an Eigenleben, ihr Ziel ist es neue Aufgaben zu weisen. Die vom bloßen Dienst an der Wiedergabe befreite Linie erhält so über ihren abstrakten Formwert hinaus charakterisierende oder sogar psychologisierende Funktionen. Läßt sich dieser Bruch zwischen Abbild und Abstraktion nicht überspielen, etwa weil die Erscheinung des menschlichen Körpers sich der autonomen Komposition nicht fügen will, dann entstehen jene zu Unrecht - und doch nicht ohne Erkenntnisgewinn - als 'kubistisch' bezeichneten Bildphänomene, die das Irritierende an der Werkgestalt in vielen Gemälden von Ingres ausmachen.“*²⁵¹ Diese Veränderungen hinsichtlich des Subjekts sind eine Folge der neuartigen figürlichen Gestaltung. Seine Disproportionen bilden den Anfang einer unabhängigen Darstellungspräsentation im Gegensatz zu einer klassischen Wiedergabe.

Ingres stellte demnach keine genaue Abbildung der Wirklichkeit dar, sondern lieferte eine individuelle, subjektive Sichtweise. Diese erschien dem damaligen Betrachter und den Kritikern befremdend, später sollte diese Formsprache Teil der modernen Bildgestaltung werden.

²⁵⁰ Doktor Laignel-Lavastine. *La glande thyroïde dans l'œuvre de M. Ingres*, zit. in: Rosenblum 1985, S. 23.

²⁵¹ Fleckner, Uwe. *Revision des Klassizismus*, in: Kat. Ausst. München 2003, S. 32

7 SCHLUSSBETRACHTUNG

Untersucht man die weibliche Erotik bei Ingres, so zeigt sich, dass sein künstlerisches Schaffen, das rund acht Jahrzehnte umspannte, neben seiner Historienmalerei und den Porträtdarstellungen ein reiches Œuvre erotischer Bilder hervorgebracht hat.

Ingres war ein durchaus widersprüchlicher Mann: Erscheint er bei der Betrachtung seiner zahlreichen erotischen Darstellungen als ein von weiblichen Formen und Erotik besessener Mann, so galt er unter seinen Kollegen als eine autoritäre, sittenstrenge und ehrwürdige Künstlerpersönlichkeit.

Frühe Zeichnungen, die Ingres nach Stichen des 16. Jahrhunderts anfertigte, zeigen Frauen in obszönen Stellungen oder Paare beim Koitus. Sie bestätigen die Neugier des Malers für eine ungezügelte, wollüstige Erotik in seinem Frühwerk. Seine erste Komposition „Die Gesandten Agamemnons bei Achilles“, mit der er den Großen Rompreis gewann, zeigte männliche Aktdarstellungen. Trotzdem fesselte ihn der weibliche Akt mehr; seine Vorlieben dafür entwickelte er ab 1806 in Italien. Ingres schuf im Lauf der Zeit ein eigenes Motivrepertoire an erotischen Figuren, das er stets weiterentwickelte und in seine neuen Werke einfügte.

Akte, die eine unmittelbare sexuelle Erregung hervorrufen, sind bei Ingres selten. „Jupiter und Antiope“ ist die einzige Leinwand, die die Begierde des Mannes offen darlegt. In der Komposition „Roger und Angelika“ bildet der weibliche Akt den Brennpunkt des Interesses, in der Ingres eine ungewohnte Szenerie schafft, da er das Verhältnis zwischen Mann und Frau mit einer gewaltsamen Spannung auflädt, ihr eine fast sadistische Konnotation beimischt, die paradoxerweise trotzdem seltsam ruhig wirkt.

Szenen, die eine erotische Spannung zwischen zwei Liebenden zeigen, wie etwa „Paolo und Francesca“, sind rar. Meistens porträtiert Ingres einzelne ruhende oder schlafende Figuren. In seinen erotischen Darstellungen wird die Frau vor allem in ihrer Passivität dargestellt. Sehnsucht und Begehren wirken hier stärker als sexuelle Lust.

Seine Haremsbilder - ein beliebtes Bildmotiv des 19. Jahrhunderts - veranschaulichen die klischeehafte europäische Vision eines erträumten Orients. In seinen Darstellungen stellt Ingres eine kodierte Form der Erotik dar, bei der Frauen der Kontrolle des Voyeurs ausgeliefert sind und der Betrachter an die Stelle des allmächtigen Sultans tritt.

Die Frauen, seien es Göttinnen oder Damen der feinen Gesellschaft, besitzen bei Ingres immer einen perfekten Körper. Unter marmorglatter Oberfläche kommt keine eigene

Persönlichkeit zum Vorschein, sondern stets der idealschöne Körper mit den vollendeten weiblichen Rundungen. Ingres sucht also nicht die Schönheit im einzelnen Wesen, sondern vielmehr ein weibliches Ideal. Daher scheinen auch alle seine Frauen aus demselben „Stoff“ geformt zu sein.

Zu Ingres' Zeit hätte die bloße Darstellung weiblicher Nacktheit gegen den Gesellschaftskodex verstoßen, Ingres gelang die Gratwanderung, Aktbilder zu malen, ohne von der Kritik oder der bürgerlichen Moral angegriffen zu werden.

Die Posen seiner weiblichen Akte ziehen zwar das Auge des Betrachters voyeuristisch in Bann und lösen sexuelle Begierde aus, sind aber niemals *zu* provokant oder übertrieben; insgesamt wirken Wollust und Sinnlichkeit in seinem Werk gezügelt.

Der Maler konnte seinen persönlichen, erotischen Phantasien freien Lauf lassen, da er die notwendige Distanz des Betrachters zum Objekt der Begierde schuf, indem er auf eine traditionelle, erotische Bildtradition zurückgriff, die mythologisch und religiös im Laufe der Kunstgeschichte legitimiert wurde.

Ingres selbst sah sich nicht als Erneuerer, sondern hielt sich für einen Bewahrer der Tradition; er orientierte sich an der Vergangenheit und schuf seine Akte hauptsächlich nach künstlerischen Vorbildern, die ebenfalls einer Idealschönheit nacheiferten, wie etwa Raffael. Auch scheinen seine Bilder die Prinzipien Winckelmanns zu erfüllen, bei denen der weibliche Akt eine sanfte und stete Schönheit erzielt.

Dort, wo Ingres öffentliche Skandale erregte, war es nicht der Aktmotive wegen, sondern weil er den weiblichen Körper übertrieben stilisierte. Ingres pries zwar die Naturnachahmung an, verfremdete anschließend jedoch seine Motive künstlerisch, indem er sie subtil deformierte. So erzielte er die unverwechselbare „perfekte Geschmeidigkeit“ und Modellierung seiner Körper, die seiner Vision von einer perfekten Natur und einem harmonischen Gleichgewicht der Formen entsprach, die zwischen Sinnlichkeit und idealer Schönheit oszilliert.

Ingres wandte sich zwar inhaltlich nicht von der akademisch-klassizistischen Tradition ab, stilistisch aber war er in seiner Auffassung des weiblichen Akts seiner Zeit voraus und schuf infolgedessen Raum für neue Repräsentationsmöglichkeiten, die zu einem Bruch mit der normativen Kunst führten und ihn zu einer Inspiration für junge, moderne Künstler werden ließ.

Der Salon d'Automne von 1905 etablierte Ingres als modernen Künstler, der auf dem Gebiet der Form und Linie neuartige Wege gegangen war.

Seit nunmehr 150 Jahren berufen sich zahlreiche Künstlergenerationen, von Fotografen wie Nègre oder Nadar, bis hin zu Malern wie Picasso, Matisse, Dalí, Duchamp, Bacon, Cindy Sherman oder Jeff Wall, um nur einige zu nennen, auf den Meister aus Montauban. Seine Frauengestalten wurden zu Ikonen der Schönheit, die immer noch Buchumschläge zieren oder in der Werbung eingesetzt werden (**Abb. 74, 75**). So üben Ingres' weibliche Aktdarstellungen bis heute eine ungetrübte Faszination aus.

8 BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

About 1855

ABOUT, Edmond. *Voyage à travers l'Exposition des beaux-arts: peinture et sculpture*, Paris 1855.

Acton 1865

ACTON, William, *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs in Youth, Adult Age, and in Advanced Life*, Philadelphia 1865.

Amaury-Duval 1993

AMAURY-DUVAL, Eugène-Emmanuel. *L'Atelier d'Ingres. Édition critique de l'ouvrage publié à Paris en 1878*, Hrsg. Ternois, Daniel, Paris 1993.

Baudelaire 1868

BAUDELAIRE, Charles, *Le Musée Classique du bazar Bonne-Nouvelle, Oeuvres complètes, Curiosités esthétiques*, Band 2, Paris 1868.

Blanc 1870

BLANC, Charles, *Ingres, sa vie et ses ouvrages*, Paris 1870.

Cabanis 1803

CABANIS, Georges, *Les rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris 1803.

Debay 1853

DEBAY, Docteur, *Hygiène et physiologie du mariage*, Paris 1848.

Delaborde 1870

DELABORDE, Henri, *Ingres: sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris 1870.

Delécluze 1855

DELÉCLUZE, Étienne-Jean, *Louis David, son école et son temps*, Paris 1855.

Denis 1902

DENIS, Maurice, *Théories 1890-1910*, Paris 1902.

Ersch 1830

ERSCH, Johann Samuel (Hrsg.), *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, Nr. 38, Leipzig 1830.

Foucault 1976

FOUCAULT, Michel, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris 1976.

Gautier 1868

GAUTIER, Théophile, *La Collection Khalil-Bey*, in: *L'Illustration* II, Paris 1868.

Gautier 2004

GAUTIER, Théophile, *Critique d'Ingres*, Bordeaux 2004.

Silvestre 1856

SILVESTRE, Théophile, *Histoire des artistes vivants*, Paris 1856.

Sekundärliteratur zu Leben und Werk Ingres'**Alain 1949**

ALAIN, *Ingres*, Paris 1949.

Alazard 1950

ALAZARD, Jean, *Ingres et l'Ingrisme*, Paris 1950.

Allard 2006

ALLARD, Sébastien, *Ingres, La réforme des Principes: 1806-1834*, Lyon 2006.

Angrand 1968

ANGRAND, Pierre, *Monsieur Ingres et son époque*, Paris / Lausanne 1968.

Boyer D'Agen 1909

BOYER D'AGEN, Auguste-Jean, *Ingres d'après une correspondance inédite*, Paris 1909.

Brockhaus 2006

ZWAHR, Annette (Hg.), *Brockhaus-Enzyklopädie*, Band 8, Mannheim 2006.

Bryson 1990

BRYSON, Norman, *Tradition and Desire*, Cambridge (u.a.) 1990.

Carrington Shelton 2008

CARRINGTON SHELTON, Andrew, *Ingres*, Berlin 2008.

Christoffel 1945

CHRISTOFFEL, Ulrich, *Von Poussin zu Ingres und Delacroix*, Zürich 1945.

Cuzin/Salmon 2006

CUZIN, Jean-Pierre/ SALMON, Dimitri, *Ingres. Regards croisés*, Paris 2006.

Daix 1982

DAIX, Pierre, *Der Kubismus in Wort und Bild*, Stuttgart 1982.

Fleckner 1995

FLECKNER, Uwe, *Abbild und Abstraktion*, Mainz, 1995.

Fleckner 1996

FLECKNER, Uwe, *Jean-Auguste-Dominique Ingres. Das Türkische Bad: ein Klassizist auf dem Weg zur Moderne*, Frankfurt am Main 1996.

Foucart 1995

FOUCART, Bruno (Hg.), *Le Baron Taylor. L'Association des artistes et l'exposition du Bazar Bonne-Nouvelle en 1846*, Paris 1995.

Fröhlich-Bum 1924

FRÖHLICH-BUM, Lili, *Ingres: sein Leben und sein Stil*, Wien (u.a.) 1924.

Goetz 2005

GOETZ, Adrien, *Ingres Collages*, Montauban 2005.

Guégan 2006

GUÉGAN, Stéphane, *Ingres Érotique*, Paris 2006.

Guégan 2006b

GUÉGAN, Stéphane, *Ingres, Ce révolutionnaire-là*, Paris 2006.

Grimme 2006

GRIMME, Karin, *Ingres*, Köln 2006.

Hauptmann 2006

HAUPTMANN, William, *Ingres*, Milano 2006.

Jover 2005

JOVER, Emmanuel, *Ingres*, Paris 2005.

Kat. Ausst. Paris 1867

J.A.D. Ingres, *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.D. Ingres, peintre d'histoire, sénateur, membre de l'Institut*, Ausstellung in der École des Beaux-Arts 1867, Paris 1867.

Kat. Ausst. Paris 1967

LACLOTTE, Michel (Hg.), *Ingres*, Ausstellung 27. Oktober 1967- 29. Jänner 1968 im Petit Palais , Paris 1967.

Kat. Ausst. Harvard 1967

MONGAN, Agnes (Hg.), *Jean-Auguste-Dominique Ingres: Ingres Centennial Exhibition, 1867-1967: Drawings, Watercolors, and Oil Sketches from American Collections*, Ausstellung im Fogg Art Museum, 12. Februar - 9. April 1967, Harvard 1967.

Kat. Ausst. Wien 1991

ECKELHART-REINWETTER, Christine (Hg.), *J. A. D. Ingres: 1780 – 1867: Zeichnungen und Ölstudien aus dem Musée Ingres*, Ausstellung im Tiroler

Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 23.1. - 24.2.1991; Graphische Sammlung Albertina, Wien, 15.3. - 28.4. 1991, Wien 1991.

Kat. Ausst. New York/London 1999

TINTEROW, Gary / CONISBEE, Philip (Hg.), *Portraits by Ingres. Images of an Epoch*, Ausstellung in der National Gallery, London, 27. Jänner - 25. April 25 1999; National Gallery of Art, Washington, D.C., 23. Mai - 22. August 1999, Metropolitan Museum of Art, New York, 5. Oktober 1999 - 2. Jänner 2000, New York und London 1999.

Kat. Ausst. Paris 2006

POMARÈDE, Vincent/ FLECKNER, Uwe (Hg.), *Ingres 1780-1867*, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006.

Laclotte 1967

LACLOTTE, Michel, *Ingres*, Petit Palais, Paris 1967.

Lapauze 1911

LAPAUZE, Henry, *Ingres, sa vie, son oeuvre (1780-1867)*, Paris 1911.

Naef 1977-80

NAEF, Hans, *Die Bildniszeichnungen von J.-A.-D. Ingres*, 5 Bände, Bern 1977-80.

Ockman 1995

OCKMAN, Carol, *Ingres's Eroticized Bodies: Retracing the Serpentine Line*, New Haven und London 1995.

Reid 2006

REID, Lucia, *Moi, Ingres: Pur et large, voilà le dessin, voilà l'art*, Paris 2006.

Ribeiro 1999

RIBEIRO, Aileen, *Ingres in Fashion. Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women*, New Haven 1999.

Rifkin 2000

RIFKIN, Adrian, *Ingres, Then, and Now*, London und New York 2000.

Rosenblum 1985

ROSENBLUM, Robert, *Ingres*, London 1985.

Schlenoff 1956

SCHLENOFF, Norman, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris 1956.

Siegfried 2001

SIEGFRIED, Susan, *Fingering Ingres*, Oxford (u.a.) 2001.

Ternois 1959

TERNOIS, Daniel, *Les Dessins d'Ingres au musée de Montauban*, Paris 1959.

Ternois / Camesaca 1984

TERNOIS, Daniel/ CAMESACA, Ettore, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris 1984.

Ternois 2005

TERNOIS, Daniel, *Ingres. Lettres à Gilibert*, Paris 2005.

Vigne 1995

VIGNE, Georges, *Ingres*, München 1995.

Vigne 1995b

VIGNE, Georges, *Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban*, Paris 1995.

Wildenstein 1954

WILDENSTEIN, Georges, *The Paintings of Ingres*, London 1954.

Würtenberger 1925

WÜRTENBERGER, Ernst, *J.A.D. Ingres. Eine Darstellung seiner Form und seiner Lehre*, Basel 1925.

Allgemeine Sekundärliteratur

Ariès / Duby 1987

ARIÈS, Philippe/ DUBY, Georges, *Histoire de la vie privée*, Paris 1987.

Aron 1980

ARON, Jean-Paul, *Misérable et glorieuse la femme du XIXe siècle*, Poitiers 1980.

Belting 1998

BELTING, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.

Bonnet 2006

BONNET, Jacques, *Die Badende*, Berlin 2006.

Broude / Garrard 2005

BROUDE, Normal/ GARRARD Mary D., *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History in the Postmodern Era*, Berkeley 2005.

Cabanne 1971

CABANNE, Pierre, *Erotik in der Kunst*, Paris 1971.

Clark 1957

CLARK, Kenneth, *The Nude*, Edinburgh 1957.

Doy 1988

DOY, Gen, *Woman & Visual Culture in 19th Century France 1800-1852*, London und New York 1998.

Duby / Fraisse 1997

DUBY, Georges/ FRAISSE, Geneviève, *Geschichte der Frauen 19. Jahrhundert*, Frankfurt/ Main 1997.

Falkenhausen 2004

FALKENHAUSEN, Susanne von, *Medien der Kunst: Geschlecht, Metapher, Code*, Marburg 2004.

Fend 2006

FEND, Mechtild, *Gebährte Körper. Die Haut oder das Unverhältnis von Innen und Außen in den Porträts von J.-A.-D. Ingres*, in: HERDING, Klaus (Hg.), *Orte des Unheimlichen, Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen 2006.

Fraisse / Perrot 1991

FRAISSE, Geneviève / PERROT, Michelle, *Histoire des femmes en Occident, Le XIXe siècle*, Band 4, Paris 1991.

Fraisse 1995

FRAISSE, Geneviève, *A History of Women in the West, Emerging feminism from Revolution to World War*, Band 4, Cambridge, Massachusetts und London 1995.

Francastel 1955

FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française*, Band 2, Paris (u.a.) 1955.

Friedländer 1977

FRIEDLÄNDER, Walter, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1977.

Garb 2007

GARB, Tamar, *The painted Face*, New Haven (u.a.) 2007.

Gay 1986

GAY, Peter, *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*, München 1986.

Halsband 1965-67

HALSBAND, Robert. *The Complete Letters of Lady Montagu*, 3 Bände, Oxford 1965-1967.

Hunt 1991

HUNT, Lynn, *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore 1991.

Kappelmayr 2001

KAPPELMAYR, Barbara, *Universal Lexikon der Kunst*, Bindlach 2001.

Kat. Ausst. Berlin 1989

SIEVERNICH, Gereon (Hg.), *Europa und der Orient 800 – 1900*, Ausstellung im Martin-Gropius-Bau der Berliner Festspiele aus Anlass von Horizonte '89, Berlin 1989.

Kat. Ausst. Wien 1991b

EIBLMAYR, Silvia (Hg.), *Das Bad: Körperkultur und Hygiene im 19. und 20. Jahrhundert*, Ausstellung in der Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 23. März 1991 - 8. März 1992, Wien 1991.

Kat. Ausst. Wien 2000

EDER, Franz X. / FRÜHSTÜCK, Sabine, *Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000*, Wien 2000.

Kat. Ausst. München 2003

MILDENBERGER, Hermann (Hg.), *Arkadische Welten: Pablo Picasso und die Kunst des Klassizismus*, Ausstellung im Schloßmuseum Weimar, 6. Juli - 7. September 2003, München (u.a.) 2003.

Kat. Ausst. Ostfildern-Ruit 2003

BRONFEN, Elisabeth (Hg.), *Nackt! Frauenansichten. Malerabsichten. Aufbruch zur Moderne*, Ausstellung 25. September 2003 - 11. Januar 2004 im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Ostfildern-Ruit 2003.

Kat. Ausst. Dresden 2005

SCHNITZER, Claudia (Hg.), *Mannes Lust und Weibes Macht: Geschlechterwahn in Renaissance und Barock*, Ausstellung des Kupferstichkabinetts, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 26. Februar - 11. Juli 2005, Dresden 2005.

Leitzke 2001

LEITZKE, Angelika, *Das Bild der Orients in der französischen Malerei*, Marburg 2001.

Lucie-Smith 1997

LUCIE-SMITH, Edward, *Erotik in der Kunst*, München 1997.

Mahon 2005

MAHON, Alyce, *Eroticism & Art*, New York 2005.

Mai 1990

MAI, Ekkehard, *Historienmalerei in Europa*, Mainz am Rhein 1990.

McMillan 2000

MCMILLAN, James F., *France and Women: 1789-1914: Gender, Society and Politics*, London und New York 2000.

Nead 1992

NEAD, Lynda, *The female nude: Art, Obscenity and Sexuality*, London 1992.

Nochlin 1999

NOCHLIN, Linda, *Representing Women*, London 1999.

Parramòn, 2003

PARRAMÒN, Jose Maria, *Das große Buch der Aktmalerei*, Würzburg 2003.

Perrot 1988

PERROT, Michelle, *Naissance du féminisme en France*, in: *Le Féminisme et ses enjeux*, Paris 1988.

Roters 1998

ROTTERS, Eberhard, *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*, Köln 1998.

Russegger 2001

RUSSEGGER, Sonja, *Zum Bild weiblicher Schönheit in der Malerei des 19. Jahrhunderts- eine männliche Imagination zwischen Verherrlichung und Dämonisierung*, Salzburg 2001.

Said 2003

SAID, Edward, *Orientalism*, London 2003.

Zeitner 2008

ZEITNER, Rudolf, *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2008.

Sekundärliteratur zu Delacroix**Daguerre 1994**

DAGUERRE DE HUREAUX, Alain, *Delacroix, Das Gesamtwerk*, Zürich 1994.

Deslandres 1964

DESLANDRES, Yvonne, *Delacroix. Eine Bildbiographie*, München 1964.

Floetemeyer 1998

FLOETEMEYER, Robert, *Delacroix' Bild des Menschen*, Main/Rhein 1998.

Kat. Ausst. Heidelberg 2003

MACK-ANDRICK, Jessica (Hg.), *Eugène Delacroix*, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1. November 2003 - 1. Februar 2004, Heidelberg 2003.

Rautmann 1997

RAUTMANN, Peter, *Eugène Delacroix*, München 1997.

9 ABBILDUNGSVERZEICHNIS UND NACHWEISE

Abb. 1

André Adolphe Disdéri, Fotografie von Ingres, ohne Datierung

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 248)

Abb. 2

Ingres, Porträt von Madelaine, ca. 1824, Bleistift, 156 x 125 cm, Paris, École nationale supérieure

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 263)

Abb. 3

Jean Alaux, „Atelier Ingres´ in Rom“, 1818, Öl auf Leinwand, 156 x 125 cm, Montauban, Musée Ingres

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 99)

Abb. 4

Ingres, Porträt von Madeleine mit Ingres, 1830, Bleistift, 187 x 131 cm, New York, Privatsammlung

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 266)

Abb. 5

Millet, Ansicht einer verschwundenen Leinwand, Madame Ingres nackt darstellend, im Atelier des Malers, ca. 1852, Daguerrotypie, Montauban, Musée Ingres

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 51)

Abb. 6

Ingres, Portrait von Delphine Ingres, geborene Ramel, 1859, Öl auf Leinwand, 63 x 50 cm, Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 227)

Abb. 7

Ingres, „Die Gesandten Agamemnons bei Achilles“, 1801, Öl auf Leinwand, 110 x 155

cm, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts
(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 30)

Abb. 8

Jacques Louis David, „Der Schwur der Horatier“, 1784, Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm, Paris, Louvre
(Publiziert in: Carrington-Shelton, Andrew, Ingres, Berlin 2008, S. 21)

Abb. 9

John Flaxman, „Thetis und ihre Schwestern“, 1793, Illustration für die Illias Homers, 181 x 252 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France
(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 20)

Abb. 10

John Flaxman, „Eurinome und Thetis und Vulcan“, 1793, Illustration für die Illias Homers 181 x 252 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France
(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 20)

Abb. 11

Ingres, „Diomedes und Venus“, 1810-1812, Öl auf Leinwand, 26,50 x 33 cm, Basel, Kunstmuseum
(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 121)

Abb. 12

John Flaxman, „Die Rückkehr Agamemnons aus Troja“, 1792-94, Bleistift, Stift und Tinte auf Papier, 23 x 38,4 cm, London, Royal Academy of Arts
(Publiziert in: Royal Academy of Arts Collection, Online im WWW unter URL:
http://www.racollection.org.uk/ixbin/indexplus?_IXSR_=hTU8cOPIZEf&_IXSP_=27&_MREF_=12500&_IXSS_=archives%3dtrue%26works%3dtrue%26_I_XACTION_%3dquery%26_I_XTRAIL_%3dSearch%2bResults%26books%3dtrue%26_I_XMAXHITS_%3d18%26%252asform%3d%252fsearch_form%252fallform%26_I_X%252ex%3d0%26_I_Xresults_%3dy%26_I_XSESSION_%3dyaL0Azxc6zn%26_I_X%252ey%3d0%26all_fields%3dFLAXMAN&_IXACTION_=display&_IXSPFX_=templates/full/&_IXTRAIL_=Search+Results [25.05.2009])

Abb. 13

Ingres, „Das Gelübde Ludwig XIII.“, 1824, Öl auf Leinwand, 421 x 262 cm, Montauban, Kathedrale Notre-Dame

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 153)

Abb. 14

Raffael, „Sixtinische Madonna“, 1512/13, Öl auf Leinwand, 256 × 196 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 156)

Abb. 15

Raffael, „Madonna von Foligno“, 1511/12, Öltempera auf Holz auf Leinwand übertragen, 308 x 198 cm, Rom, Vatikanische Museen

(Publiziert in: Cuzin, Jean-Pierre und Salmon, Dimitri, Ingres. Regards croisés, Paris 2006, S. 48)

Abb. 16

Raffael, „Madonna del Granduca“, 1504, Öl auf Holz, 84 x 55 cm, Florenz, Galleria Pitti

(Publiziert in: Gombrich, Ernst H., Die Geschichte der Kunst, Berlin 1996, Tafel 203)

Abb. 17

Grandval Bibel, „Adam und Eva im Paradies“, 9. Jh., Pergament, 51 x 37,5 cm, London, British Library

(Publiziert in: Online im WWW unter URL:

<http://www.moutier.ch/new/navig/general/histoire/images/biblea.jpg> [25.05.2009])

Abb. 18

Masaccio „Vetreibung von Adam und Eva aus dem Paradies, ca. 1426, Fresco, 208 x 88 cm, Florenz, Brancacci-Kapelle

(Publiziert in: Parramòn, Jose Maria, Das große Buch der Aktmalerei, Würzburg 2003, S. 22)

Abb. 19

Jan Van Eyck, Genter Altar, 1432, Detail „Adam“ und „Eva“ zeigend, Öl auf Holztafeln, 375 x 520 cm (geöffnet), Gent, St. Bavo

(Publiziert in: Gombrich, Ernst H., Die Geschichte der Kunst, Berlin 1996, Detail der Tafel 156)

Abb. 20

Sandro Botticelli, „Die Geburt der Venus“, ca. 1485, Tempera auf Leinwand,
172,5 × 278,5 cm, Florenz, Uffizien

(Publiziert in: Parramòn, Jose Maria, Das große Buch der Aktmalerei, Würzburg 2003, S. 22)

Abb. 21

Raffael, „Die Nymphe Galatea“, zwischen 1512 und 1514, Wandgemälde, 295 x 225 cm,
Rom, Villa Parnesina

(Publiziert in: Gombrich, Ernst H., Die Geschichte der Kunst, Berlin 1996, Tafel 204)

Abb. 22

Tizian, „Venus von Urbino“, 1538, Öl auf Leinwand, 119 x 165 cm, Florenz, Uffizien

(Publiziert in: Parramòn, Jose Maria, Das große Buch der Aktmalerei, Würzburg 2003, S. 26)

Abb. 23

Fragonard, „Mädchen im Bett, mit einem Hündchen spielend“, 1765-1772, Öl auf
Leinwand, 89 x 70 cm, München, Alte Pinakothek

(Publiziert in: Rosenberg, Pierre, Fragonard, Ausstellung in den Galeries Nationales du Grand
Palais, Paris, 24. September 1987- 4. Jänner 1988; The Metropolitan Museum of Art. New York,
2. Februar- 8. Mai 1988, Paris 1987, S. 233)

Abb. 24

Boucher, „Odaliske“, 1743, Öl auf Leinwand, 53 x 64 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Cabanne, Pierre, Erotik in der Kunst, Gütersloh (u.a.) 1972, S. 34)

Abb. 25

Manet, „Olympia“, 1863, Öl auf Leinwand, 130,5 × 190 cm, Paris, Musée d'Orsay

(Publiziert in: Cuzin, Jean-Pierre und Salmon, Dimitri, Ingres. Regards croisés, Paris 2006, S. 119)

Abb. 26

Courbet, „Der Ursprung der Welt“, 1866, Öl auf Leinwand, 46 × 55 cm, Paris, Musée d'
Orsay

(Publiziert in: Nochlin, Linda, Courbet, London 2007, S. 137)

Abb. 27

Cézanne, „Die Badenden“, 1895-1904, Öl auf Leinwand, 127 x 196 cm, London,

National Gallery

(Publiziert in: Parramòn, Jose Maria, Das große Buch der Aktmalerei, Würzburg 2003, S. 37)

Abb. 28

Ingres, „Mars umarmt Venus“ nach Bonasone, ca. 1800, Bleistift auf Papier, 14,1 x 10 cm, Montauban, Musée Ingres

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 14)

Abb. 29

Bonasone, „Mars umarmt Venus“, 1556, ohne Größenangabe, Kupferstich, Paris, Bibliothèque Nationale

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 14)

Abb. 30

Ingres, „Danae und der Goldregen“ nach Bonasone, ca. 1800, Bleistift auf Papier, 10,6 x 9,5 cm, Montauban, Musée Ingres

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 19)

Abb. 31

Bonasone, „Danae und der Goldregen“, aus der Folge „Liebesfreuden der Götter“, um 1550, Kupferstich, 15,2 x 11,2 cm, o.O.

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 18)

Abb. 32

Ingres, „Drei Frauen in der Badestube“, Stich nach Hans Sebald Beham, ca. 1800, Bleistift auf Papier, 9,6 x 7,4 cm, Montauban, Musée Ingres

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 23)

Abb. 33

Hans Sebald Beham, „Drei Frauen in der Badestube“, um 1550, Kupferstich, 8,2 x 5,8 cm, Paris, Bibliothèque Nationale

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 24)

Abb. 34

Ingres, „Roger befreit Angelika“, 1819, Öl auf Leinwand, 147 x 190 cm, Paris, Musée du

Louvre

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 183)

Abb. 35

Filippo Napoletano, „Roger befreit Angelika“, 1617-21, Öl auf Gestein, 27 x 43 cm, Florenz, Istituto di Studi Etruschi

(Publiziert in: Pellegrino, Francesca / Poletti, Federico, Themen und Personen der Literatur, Band 14, Berlin 2006, S. 94)

Abb. 36

Ingres, „Roger befreit Angelika“, 1859, Öl auf Leinwand, 97 x 75 cm, Sao Paolo, Museu de Arte

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 185)

Abb. 37

Ingres, „Schlafender Akt“, ca. 1820, Öl auf Leinwand, 30 x 48 cm, London, Victoria and Albert Museum

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 178)

Abb. 38

Ingres, „Jupiter und Antiope“, 1851, Öl auf Leinwand, ohne Dimension, Paris, Musée d'Orsay

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 178)

Abb. 39

Agostino Carracci, „Venus und Satyr“, um 1592, Kupferstich, 15,6 x 22,7 cm, Harvard Art Museum / Fogg Art Museum

(Publiziert in: Online im WWW unter URL:

<http://www.artmuseums.harvard.edu/collection/detail.dot?objectid=235286> [25.09.2009])

Abb. 40

Ingres, „Jupiter und Thetis“, 1811, Öl auf Leinwand, 327 x 260 cm, Aix-en-Provence,

Musée Granet

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 163)

Abb. 41

John Flaxman, „Jupiter und Thetis“, 1803, Kupferstich, ohne Größenangabe, Paris, Musée Gustave Moreau

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 164)

Abb. 42

Ingres, „Ödipus und die Sphinx“, 1864, Öl auf Leinwand, 105 x 87 cm, Baltimore, Walters Art Gallery

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 94)

Abb. 43

Ingres, „Ödipus und die Sphinx“, 1808, Öl auf Leinwand, 189 x 144 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 375)

Abb. 44

Gérard, „Amor und Psyche“, Öl auf Leinwand, 186 x 132 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Cuzin, Jean-Pierre und Salmon, Dimitri, Ingres. Regards croisés, Paris 2006, S. 26)

Abb. 45

Ingres, „Raffael und die Fornarina“, 1814, Öl auf Leinwand, 64,70 x 43,30 cm, Cambridge, Fogg Art Museum

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 73)

Abb. 46

Raffael, „La Fornarina“, 1518-1519, Öl auf Leinwand, 85 x 60 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres, Ce révolutionnaire-là, Paris 2006, S. 75)

Abb. 47

Ingres, „Raffael und die Fornarina“, 1846, Öl auf Leinwand, 35 x 27 cm,
Columbus, Gallery of Fine Arts

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris,
Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006. S. 218)

Abb. 48

Raffael, „La Donna Velata“, ca. 1514-1516, Öl auf Leinwand, 82 x 60,5 cm, Florenz,
Palazzo Pitti, Galleria Palatina

(Publiziert in: Cuzin, Jean-Pierre und Salmon, Dimitri, Ingres. Regards croisés, Paris 2006, S. 36)

Abb. 49

Ingres, „Paolo und Francesca“, 1819, Öl auf Leinwand, 480 x 390 cm, Angers, Musée
des
Beaux-Arts

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 103)

Abb. 50

Coupin de Couperie, „Paolo und Francesca“, 1812, Öl auf Leinwand, 101 x 82 cm,
Arenenberg, Musée Napoleon

(Publiziert in: Cuzin, Jean-Pierre und Salmon, Dimitri, Ingres. Regards croisés, Paris 2006, S. 41)

Abb. 51

Ingres, „Paolo und Francesca“, ca. 1855-60, Öl auf Leinwand, 29 x 22 cm, New York,
Hyde Collection

(Publiziert in: Carrington-Shelton, Andrew, Ingres, Berlin 2008, S. 203)

Abb. 52

Ingres, „Madame de Senonnes“, 1814, Öl auf Leinwand, 106 x 84 cm, Nantes, Musée des
Beaux-Arts

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris,
Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006. S. 197)

Abb. 53

Ingres, Studie zu „Madame des Senonnes“, Bleistift auf Papier, 3,5 x 5,2 cm, Montauban,
Musée Ingres

(Publiziert in: Ribeiro, Aileen, Ingres in Fashion. Representations of Dress and Appearance in Ingres's Images of Women, New Haven 1999, S. 134)

Abb. 54

Jacques-Louis David, „Madame de Verninac“, 1789-99, Öl auf Leinwand, 147,5 x 112 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Tinterow, Gary / Conisbee, Philip, Portraits by Ingres. Images of an Epoch, Ausstellung in der National Gallery, London, 27. Jänner - 25. April 25 1999; National Gallery of Art, Washington, D.C., 23. Mai - 22. August 1999 ; Metropolitan Museum of Art, New York, 5. Oktober 1999 - 2. Jänner 2000, New York und London 1999, S. 28)

Abb. 55

Ingres, „Badende von Valpinçon“, 1808, Öl auf Leinwand, 146 x 97,5 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 61)

Abb. 56

Ingres, „Die Große Odaliske“, 1814, Öl auf Leinwand, 91 x 162 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780 - 1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 177)

Abb. 57

Ingres, „Odaliske mit Sklavin“, 1839-40, Öl auf Leinwand, 72,4 x 100,3 cm, Cambridge, Fogg Art Museum

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 178)

Abb. 58

Studie für die „Odaliske mit Sklavin“, Bleistift auf Papier, 32,2 x 45,3 cm, Montauban, Musée Ingres

(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 77)

Abb. 59

Ingres, „Das Türkische Bad“, 1852-1859, Öl auf Holz, Durchmesser 108 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 241)

Abb. 60

Ingres, „Die Badende in Halbfigur“, 1807, Öl auf Leinwand, 51 x 42 cm, Bayonne, Musée Bonnat

(Publiziert in: Pomarède, Vincent (Hrsg.), Ingres 1780-1867, Musée National du Louvre Paris, Ausstellung Paris, Musée du Louvre, 24. Februar 2006 – 15. Mai 2006, Paris 2006, S. 174)

Abb. 61

Marville, 1. Fassung von „Das Türkische Bad“, dat. vom 7. 10. 1859, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 239)

Abb. 62

Delacroix, „Der Tod des Sardanapal“, 1827-28, Öl auf Leinwand, 395 x 495 cm, Paris, Musée du Louvre

(Publiziert in: Jobert, Barthélémy, Delacroix, New Jersey 1998, S. 81)

Abb. 63

Delacroix, „Perseus und Andromeda“, 1853, Öl auf Papier auf Holz; 43,7 x 34,5 cm, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart

(Publiziert in: Mack-Andrick, Jessica (Red.), Eugène Delacroix, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1. November 2003 - 1. Februar 2004, Heidelberg 2003, S. 358)

Abb. 64

Rubens „Andromeda“, um 1639, Öl auf Holz, 189 x 94 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

(Publiziert in: http://www.artchive.com/artchive/R/rubens/rubens_andromeda.jpg.html [25.05.2009])

Abb. 65

Delacroix, „Roger befreit Angelika“, um 1856, Öl auf Leinwand, 46 x 55 cm, Grenoble, Musée de Grenoble

(Publiziert in: Mack-Andrick, Jessica (Red.), Eugène Delacroix, Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 1. November 2003 - 1. Februar 2004, Heidelberg 2003, S. 359)

Abb. 66

Delacroix, „Frauen von Algier in ihrem Gemach (Algerische Frauen im Harem)“, 1834, Öl auf Leinwand, 180 x 229 cm, Paris, Musée du Louvre
(Publiziert in: Jobert, Barthélémy, Delacroix, New Jersey 1998, S. 153)

Abb. 67

Delacroix, „Odaliske“, 1857, Öl auf Leinwand, 35,5 x 30,5 cm, Privatbesitz.
(Publiziert in: Rautmann, Peter, Eugène Delacroix, München 1997, S. 286)

Abb. 68

Album Durieu-Delacroix, ca. 1854, Kalotypie, Paris, Bibliothèque national de France, Cabinet des Estampes et de la Photographie
(Publiziert in: Rautmann, Peter, Eugène Delacroix, München 1997, S. 284)

Abb. 69

Ingres, Studie „Odaliske mit Sklavin,“ 1839, Tusche auf Papier, 16 x 18,5 cm, Montauban, Musée Ingres
(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 78)

Abb. 70

Ingres, Zwei Studien eines liegenden Frauenakts, 1814, Graphit auf Papier, 25,4 x 26,5 cm, Paris, Musée du Louvre
(Publiziert in: Guégan, Stéphane, Ingres Érotique, Paris 2006, S. 61)

Abb. 71

Ingres, „Die Frau mit drei Armen“, Aktstudie für „Das Türkische Bad“, 1852- 1859, Öl auf Papier, 24,9 x 25,9 cm, Montauban, Musée Ingres
(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 235)

Abb. 72

Aktstudie zu „Das Türkische Bad“, ca. 1859, Kohle und schwarze Kreide auf Papier, 62 x 49 cm, Paris, Musée du Louvre
(Publiziert in: Jover, Emmanuel, Ingres, Paris 2005, S. 235)

Abb. 73

Ingres, Studie für „Das goldene Zeitalter“ des Château de Dampierre, ca. 1845?, Blesitift, Feder auf Papier, auf Papier geklebt, 22,6 x 35,9 cm, Montauban, Musée Ingres
(Publiziert in: Goetz, Adrien, Ingres Collages, Montauban 2005, S. 91)

Abb. 74

Umschlagbild mit einem Detail der „Großen Odaliske“ auf Umberto Ecos „Die Geschichte der Schönheit“, München 2006
(Publiziert in: Eco, Umberto, „Die Geschichte der Schönheit“, München 2006, Umschlagbild)

Abb. 75

Mario Sorrenti /Agentur Wolkoff-Arnodin, Werbekampagne für Yves Saint Laurent, 1999
(Publiziert in: Cuzin, Jean-Pierre und Salmon, Dimitri, Ingres. Regards croisés, Paris 2006, S. 268)

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

10 ABBILDUNGEN



Abb. 1

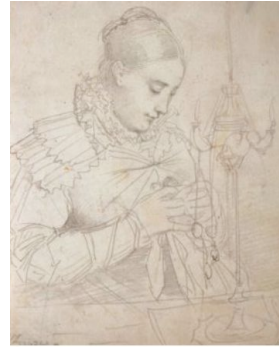


Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Abb. 59



Abb. 60



Abb. 61



Abb. 62



Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65



Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Erotik bei Jean-Auguste-Dominique Ingres, einem der wichtigsten französischen Maler des 19. Jahrhunderts - die erotische Dimension seines Œuvres, die hier ins Zentrum gerückt wird, wurde allerdings von der Wissenschaft bislang nur wenig beachtet. Ingres' Biographie und Beziehung zu Frauen - sofern sie Schlaglichter auf das Thema werfen - bieten eingangs einen Einblick in das künstlerische Umfeld des Malers; in diesem Zusammenhang werden auch seine künstlerischen Vorbilder untersucht. Daran schließt ein Überblickskapitel über die gesellschaftliche Situation der Frau im 19. Jahrhundert in Frankreich an, sowie die allgemeine Entwicklung der Erotik in der Kunst, um Ingres' Werk in seinem kulturgeschichtlichen Kontext zu präsentieren. Anschließend werden die verschiedenen Aspekte seines erotischen Werks näher untersucht und analysiert. Auch thematisch verwandte Arbeiten des Zeitgenossen Delacroix werden zum Vergleich herangezogen, um die erotische Dimension in Ingres' Bildern zu verdeutlichen. Abschließend geht es darum, wichtige Elemente seiner Bildgestaltung und Komposition zu analysieren, nachdem diese für die nachfolgenden Künstlergenerationen eine zukunftsweisende Rolle spielen sollten.

Abstract

This thesis deals with the Erotic in Jean-Auguste-Dominique Ingres's Art, one of the most important french artists of the 19th century – the erotic dimension of his Œuvre, which takes the center stage, has hitherto not sufficiently been considered by scholarship. Ingres' biography and particularly his relationship to women– as far as they highlight the issue - should provide at the beginning an insight into the painter's artistic environment; in this context his artistic role models will be elucidated. Thereon connects the chapter about women's social situation in the 19th century and the general development of Erotic Art, to showcase Ingres's work in a historico-cultural context. Subsequently, the various aspects in his works should be determined and analyzed. Also thematically related works of Delacroix will be brought up to elucidate the erotic dimension in Ingres's images. In a final part, the main concern is to analyse important elements of his style and composition, since these took a forward-looking part for the subsequent artistic generation.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Nathalie Halgand

Geburtsdatum/-ort: 21.03.1983, Wien

Staatsangehörigkeit: französisch

Schulische Ausbildung

1989-2001	Französische Schule Lycée Français de Vienne
2001	Baccalauréat Général (Série Economie), Zusätzliche österreichische Reifeprüfung

Studium

2002 - 2009	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
-------------	---

Praktika

Juli - September 2003	Praktikum im Atelier Beinert – Atelier für Design, Typographie und Fotografie, München
März - Mai 2004	Projektmitarbeit der Ausstellung „Coded Cultures“ im Freiraum des Museumsquartiers, Wien
Oktober - November 2006	Praktikum im BA - CA Kunstforum, Wien

Berufserfahrung

September 2006 und 2007	Biennale des Antiquaires; Salon des Collectionneurs im Grand Palais, Paris, für die Galerie Bel Etage, Wien
Seit September 2008	Co-Leiterin der Galerie INOPERABLE, Wien

Sprachkenntnisse

Französisch, Englisch und Spanisch