

Das verlorene Profil der Renaissance. Paul Delaroches *Hémicycle* und die Schwierigkeit, sich ein Bild von einer Epoche zu machen

Wolf-Dietrich Löhr

Die Renaissance – verkörpert und geküsst

Dank des modernen Romans, der sich mit solcher Kraft und solchem Glück der alten Zeiten angenommen hat, gibt es keinen von uns, wie wenig Künstler von Profession er auch sein mag, der sich nicht zum Altertumsforscher [*antiquaire*] gemacht hat und der nicht ernsthaft, wenigstens einen Tag lang, ein bescheidener und ergebener Altertumsforscher war, der den alten Rahmen, den alten Gemälden und den alten Möbeln hinterherlief, als habe er ein ganzes Schloss von Abbotsford zu dekorieren.¹

Es mag zu denken geben, wenn Jules Janin, „der gefürchtetste und mächtigste von allen Pariser Feuilletonisten“² in diesem Anfangssatz seiner Kurzgeschichte „L’Antiquaire“ von 1832 den Anstoß zur Altertumsforschung – man könnte auch sagen: zur Mode der Kunstgeschichte – in der Literatur sieht. Nicht nur die historischen Tableaus von Walter Scott – kein anderer ist der Bewohner jenes „chateau d’Abbotsford“ – sind damit gemeint, sondern auch Victor Hugos Notre Dame-Roman, der im selben Jahr in seiner endgültigen Version erschienen war und mit einer Fülle von Gestalten, Stimmen und Gefühlen ein kraftvolles Geschichtsbild entworfen hat. Janin skizziert die Attraktivität solcher Epochenkonstruktionen im Anschluss als sinnlich-affektive Zuneigung zu einer sich ordnenden Geschichte der Kunst:

Wer von uns hatte nicht seine Leidenschaft für das Mittelalter? Wer kniete nicht nieder vor dem Spitzbogen? Wer hat nicht der Gotik seine Liebe erklärt? Wer hat nicht die Renaissance, die noble Dame, die für ihr Alter so kokett und so zierlich ist, auf die Wange geküsst?³

Mehr als zwei Epochen sind es nicht, die hier das zu erforschende Altertum des „Antiquaire“ abstecken und sie erscheinen in einer seltsamen Steigerung von Verehrungstopoi auf unterschiedliche Weise konkretisiert: Zuerst wird ein spezifisches Stilmerkmal, der Spitzbogen, idolhaft zum Gegenstand der Anbetung erhoben, bevor der Gotik, die nun als Stilbegriff das ganze Mittelalter usurpiert, persönliche Avancen gemacht werden. Ganz körperlich aber wird es erst mit der Renaissance: Sie spielt aktiv ihre Reize aus und fordert zum Kuss heraus.

Verlockung und Last, die Begriff und Vorstellungsbild der Renaissance für die Kunstgeschichte bedeuten sollten, kommen hier, kurz vor den einschlägigen definitorischen Texten von Jules

Wolf-Dietrich Löhr, Das verlorene Profil der Renaissance. Paul Delaroches *Hémicycle* und die Schwierigkeit, sich ein Bild von einer Epoche zu machen, in: Chatzidakis/Haug/Roemer/Rombach (Hrsg.): *Con bella maniera*, Festgabe für Peter Seiler, Heidelberg: arthistoricum.net 2021, S. 425–450.
<https://www.doi.org/10.11588/arthistoricum.855.c11082>

Michelet (1855) und Jacob Burckhardt (1860),⁴ bereits ins Rollen, angeschoben von der französischen Literatur und dem literarischen Mittel personifizierter Visualisierung.

Stephen Bann hat in Honoré de Balzacs *Chagrineder* von 1831 weitere Anfänge einer körperlichen Aufladung des Renaissancebegriffs nachgewiesen. Ein „Salzfass aus der Werkstatt Cellinis“ transportiert dort den vom antiquarischen Fieber ergriffenen Protagonisten „an den Busen der Renaissance“ oder „in den Schoß der Renaissance“, je nachdem, wie man „au sein de la renaissance“ übersetzen will.⁵ Erregung und Unordnung, die der Epochenzuordnung vorausgehen, hat für die 1838 erschienene Ausgabe des *Peau de Chagrin* Prosper Aimée Marie Brunellière anschaulich gemacht (Abb. 1).⁶ Die Gegenstände der Renaissance verweisen hier mit ihrer freizügigen Leiblichkeit auf eine Zeit, „in der die Künste und Freiheiten aufblühten [...], in der die Konzilsteilnehmer in den Armen der Kurtisanen schliefen und für die einfachen Priester die Keuschheit dekretierten.“⁷ Während diese „renaissance“ bei Balzac aber kleingeschrieben bleibt, verdichtet der eingangs zitierte Janin Fragmente und Ruinen der Geschichte zu einem lebendigen, ansprechenden Bild der „Renaissance“, in dessen Schatten sie sich schützen und ordnen lassen. Zeit wird leibhaftig, um ihren Fluss in den festen Umrissen verkörperter Vorstellungen dingfest zu machen.

Im Kontext der handlichen Dinge, wie sie bei Balzac auf dem Tisch liegen, entsteht wenige Jahre später auch das erste visuelle, plastische Bild der Renaissance: Der Bildhauer, Vergolder und Kunstsammler Jean Feuchère präsentiert im Salon von 1836 ein kleinformatiges Relief mit dem Thema „La Renaissance des Arts“.⁸ Diese Formulierung entspricht jener Epochenäsur, die Antoine Nicolas, der Sohn des Künstlerbiographen Antoine Joseph Dezailler D'Argenville, 1787 für den Titel seiner Lebensbeschreibungen von Bildhauern (und Architekten) der neueren Zeit gewählt hatte: *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts*.⁹ In einem bestimmten akademischen Diskurs bezeichnete die „renaissance des arts“ (wie die allgemeinere „renaissance des lettres“) also die Setzung eines grundlegenden Neuanfangs, weniger Epoche an sich, als Schwelle. Feuchère

à des taches de sang. L'Inde et ses religions revivaient dans un magot chinois coiffé de son chapeau pointu à losanges relevés, paré de clochettes, vêtu d'or et de soie. Près du magot, une natte, jolie comme la bayadère qui s'y était roulée, exhalait encore les odeurs du sandal. Un monstre du Japon dont les yeux restaient tor-dus, la bouche contournée, les membres torturés, ré-veillait l'ame par les inventions d'un peuple qui, fatigué du beau toujours unitaire, trouve d'ineffables plaisirs dans la fécondité des laideurs. Une salière sortie des ate-



liers de Benvenuto Cellini le reportait au sein de la renaissance, au temps où les arts et la licence fleurirent, où les souverains se divertissaient à des supplices, où les Conciles couchés dans les bras des courtisanes, décrétaient la chasteté pour les simples prêtres. Il vit les conquêtes d'Alexandre sur un camée, les massacres de Pizarre dans une arquebuse à mèche, les guerres de religion échevelées, bouillantes, cruelles, au fond d'un casque. Puis, les riantes images de la chevalerie sourdirent d'une armure de Milan supérieurement damasquinée, bien four-bie, et sous la visière de laquelle brillaient encore les yeux d'un paladin.

Abb. 1: Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Delloye et Lecou, 1838, S. 26 mit Illustration von Prosper-Aimée-Marie Brunellière

versuchte, seine vom wohlwollenden Publikum als „geistreiches Figürchen“¹⁰ gelobte Kleinskulptur mit der Bedeutung dieser Zeitenwende aufzuladen, indem er hier auf den mittlerweile etablierten nationalen Kanon der Renaissance-Skulptur zurückgriff.¹¹ Für Kritiker wie Auguste Barbier, der gerade am Libretto für Berlioz' Oper über Benvenuto Cellini saß, verblieben diese Referenzen allerdings im Modus des „Pastiche“ und wiesen gerade in der historischen Annäherung substantielle Mängel auf: „man findet darin etwas Germain Pilon ohne die Anmut und Originalität Germain Pilon.“¹² Der eben zitierte Jules Janin allerdings lobte die Relief-Figur des Bildhauers, der auch Statuetten von Michelangelo, Cellini und Bernard Palissy schuf, und nannte sie unter dem Kurztitel „Renaissance“ eine „Ehrbezeugung des Schülers an die Gebieterin über seine Gedanken“. Als „souveraine de ses pensées“, wird der historische Moment der Renaissance zur Fülle einer Epoche gedehnt und agiert als Personifikation und Vorbild weniger musenhaft als herrschsüchtig.¹³ Wir wissen von Janin weiterhin, dass das Werk als „exquisiter Schmuck“ der Sammlung von Baron James de Rothschild zu bewundern war. Dort mag es, zusammen mit Darstellungen der *Poesie* und der *Malerei* desselben Künstlers, Ausgangspunkt für einen ebenso passionierten wie gepflegten Austausch von Kunstwissen gewesen sein, bei dem sich Stilempfinden und Geschichtsvorstellungen einer klischierten Verkörperung zu Füßen legen ließen.¹⁴

Der Auftritt der Renaissance bei Delaroche

Im Jahr 1836, als Feuchère seine *Renaissance* im Salon ausstellte, begann Paul Delaroche den Auftritt der „Renaissance“ auf der Bühne der architektonisch und inhaltlich reformierten *École des Beaux-Arts* in Paris vorzubereiten. In der halbrunden *Salle des Prix*, der rasch von einem anatomischen Theater in eine Arena der Preisverleihungen umgewidmet worden war, versammelt er 75 (ausschließlich männliche) Künstler in lebendigem Gespräch, oder arrangiert, wie ein deutsches Konversationslexikon 1857 formuliert, einen „fingierten (sic) Congreß von Baumeistern, Bildhauern und Malern aller Länder und Zeiten, die, unter dem Vorsitze des Ictinus, Phidias und Apelles [...] über auszuspendende Kränze beraten“¹⁵ (Abb. 2). Das 1841 vollendete, als *Hémicycle* bekannte Programmbild entwirft ein Tableau der Kunstgeschichte, das auf keiner einfachen Textvorlage basiert, sondern an prominentem Ort in den Gesten und Kontrasten der Dargestellten den eigenständigen Aussagecharakter des Visuellen für die Veranschaulichung und damit für die Konstruktion von Geschichte unterstreicht.¹⁶ Stephen Bann hat gezeigt, dass sich gerade deutschsprachige Kunsthistoriker – wie Franz Kugler und Jacob Burckhardt – für diese Inszenierung der Kunstgeschichte interessierten.¹⁷

Nicht nur die Einrichtung, auch die Auswahl des Personals, die den Nürnberger Bronzemeister Peter Vischer, den Stecher Gherard Edelinck, aber auch den höchst umstrittenen Caravaggio mit einschließt, überraschen: Delaroche hat so am prominenten Ort der Kunstlehre, wie Alain Bonnet herausgearbeitet hat, den etablierten Kanon des akademischen Diskurses in einer „stillen Subversion“ eher untergraben als unterstützt.¹⁸ Delaroche inszeniert auf dem halbrunden Bildschirm kein lineares Narrativ der Kunstgeschichte, sondern eine Vergangenheit aus thematischen Clustern, „a deplotted past“:¹⁹ links die Bildhauer und Koloristen, rechts die Architekten und die mehr dem *disegno* verpflichteten Maler oder „Meister des hohen Stils“.²⁰ Die lebendig bewegte und

geschichtlich durchmischte Versammlung der Künstler zeigt nicht den Verlauf von Geschichte, sondern ihre Akteure im Netzwerk gegenseitiger Bezüge, zeigt nicht Entwicklung, sondern Bedeutung der Historie. Die *Renaissance* tritt im Zentrum der Komposition auf (Abb. 3), das Étienne-Jean Delécluze im Begleitbuch zu Henriquel-Duponts vielgerühmter Stichreproduktion des *Hémicycle* von 1853 folgendermaßen beschreibt:

[...] vor einem Gebäude ionischer Ordnung, das ziemlich weit zurückversetzt ist, erhebt sich eine Art Thron oder Tribunal auf dem Apelles, der größte Maler Griechenlands, sitzt, zu seiner Rechten der Architekt des Parthenon, Ictinus, und zu seiner Linken der Bildhauer Phidias. Die Haltungen und Physiognomien dieser Personen sind gravitatisch, majestätisch und alle drei scheinen von dem Platz, den sie einnehmen, schweigend der zahlreichen Versammlung vorzustehen, die sich um sie herum entrollt.

Vor dem Tribunal, auf dem sich diese drei großen Künstler der Antike niedergelassen haben, sind vier Frauen-Figuren platziert, eine ist die griechische Kunst; ihr gegenüber: die römische Kunst, dann, nach vorne, die Kunst im Mittelalter und schließlich die Kunst zur Zeit der Renaissance („L’Art à la Renaissance“). Das Profil der ersteren

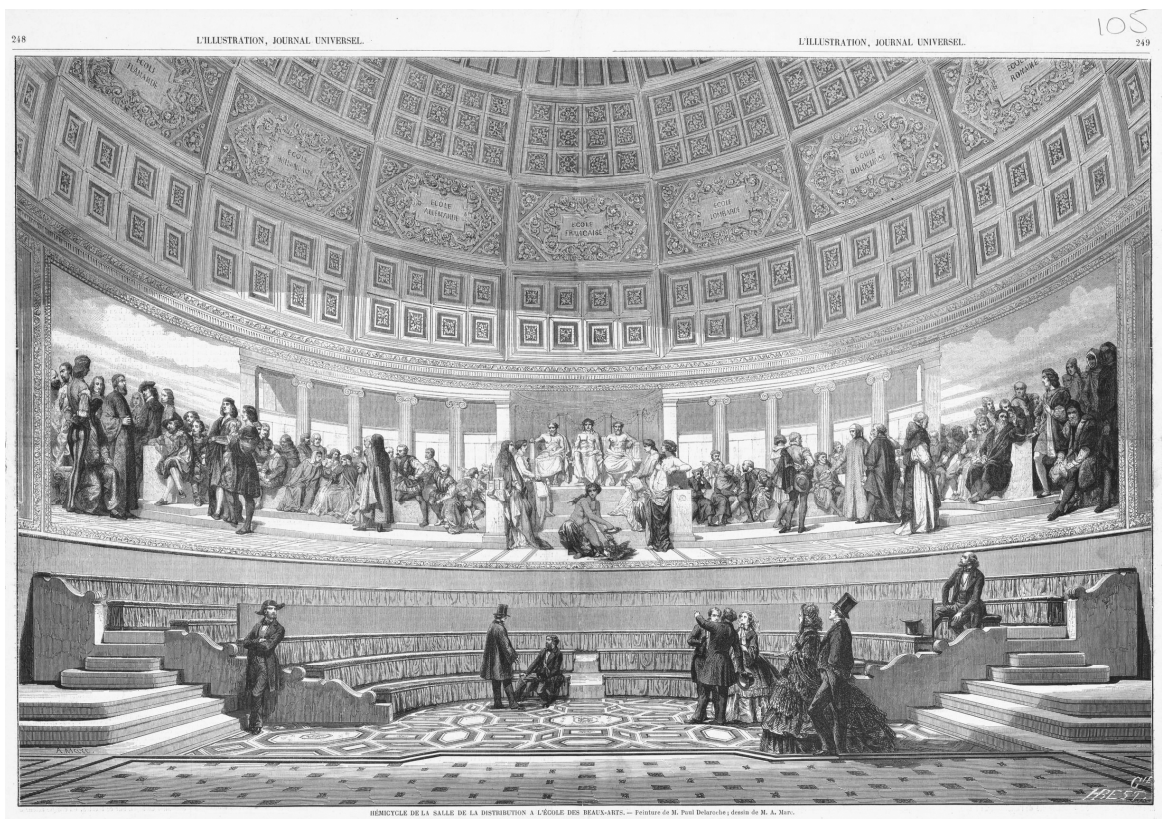


Abb. 2: Auguste Marc (Zeichner), Adolphe Best (Holzschnneider), *Hémicycle de la Salle de la distribution à l'École des Beaux-Arts*, Holzstich, publiziert in *L'illustration*, 1841

erinnert an den großartigen Typus der griechischen Medaillen [gemeint sind wohl Münzen²¹]; die zweite hat den Charakter jener noblen und ein wenig strengen Bildnisse, in denen die Römer Hervorragendes geleistet haben; an jener mystischen und inspirierten Anmutung, an jener einfachen Kleidung, die vom menschlichen Körper nur das Gesicht und die Fingerspitzen sehen lässt, erkennt man ‚jenes Genie der Erneuerung, das allein dem Glauben folgt‘, eine keusche und jungfräuliche Figur, die auf das Glücklichste mit ihrer Partnerin, der Muse der Renaissance, kontrastiert. Halb nackt lässt diese ihre schillernden Draperien wehen und charakterisiert die moderne Kunst, seit ihrer Befreiung von den christlichen Ideen, mit ihren guten und schlechten Tagen, mit ihren Schönheiten und Exzessen. [...] Im Zentrum des Bildes [...] kniet eine junge Frau von orientalischem Typus, mit heißem und lebendigem Inkarnat, die neben sich ein Häuflein Kränze hat, von denen sie einen ergreift, um ihn aus dem Gemälde ins Publikum zu werfen. Es ist das *Genie der Künste*, immer jung, immer schön.²²

Delécluze, Maler, Zeichner und langjähriger Kunstkritiker des *Journal des Débats*, der als Rechtfertigung seiner Kompetenz bereits 1828 einen eigenen Malereitraktat vorgelegt hatte,²³ nähert sich diesem allegorischen Teil des *Hémicycle* als David-Schüler mit großer Aufgeschlossenheit.

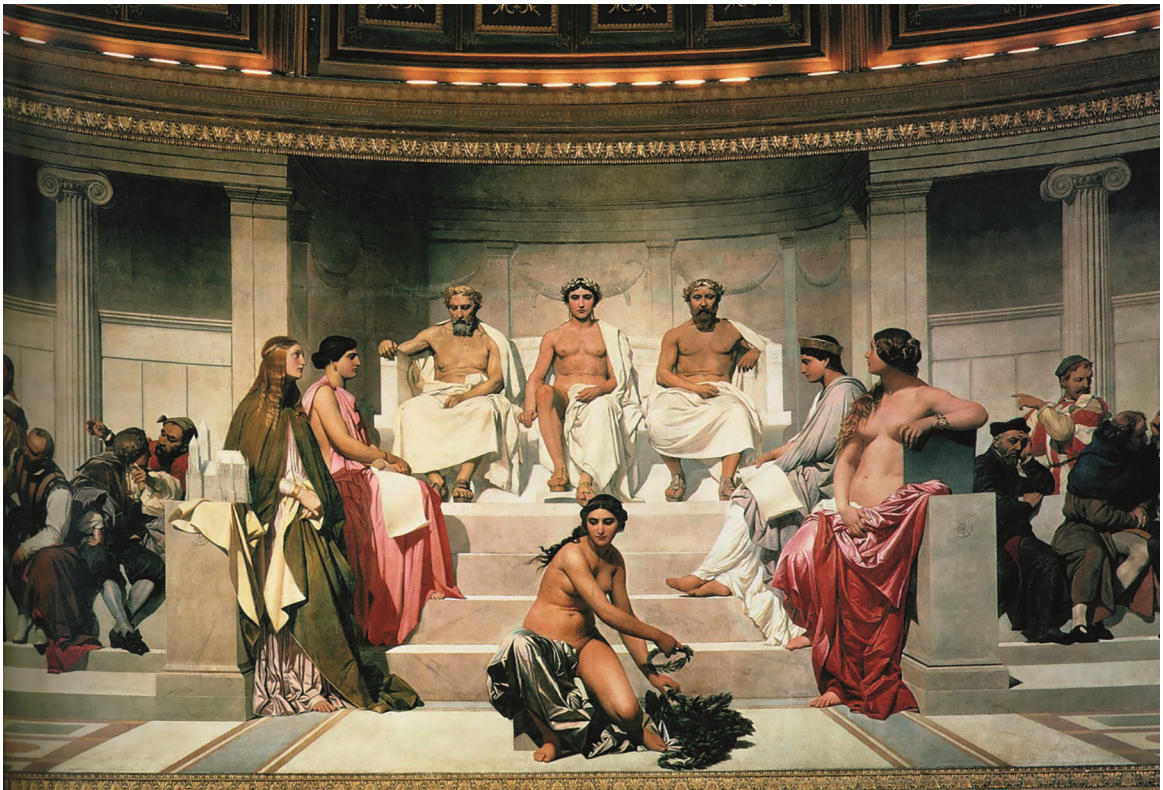


Abb. 3: Paul Délaroche und Mitarbeiter, *Hémicycle*, 1837–1841, Wandbild, Ecole des Beaux-Arts, Paris, Ausschnitt mit der zentralen Passage

Andere reagierten deutlich ablehnender. Eine der schärfsten Kritiken erschien im Januar 1842 anonym in der frühsozialistischen Zeitschrift *La Phalange* und warf Delaroche nicht nur vor, mit „angenagelten“ Figuren zu arbeiten, sondern vertrat auch die Meinung, er habe der „exzessiven Sorgfalt“ die er den Seitenteilen mit ihren Kostümen und Gebärden zukommen ließ, gänzlich das Zentrum geopfert.²⁴ Für dieses hatte der Maler, wie die erhaltenen Entwürfe zeigen, zuerst nur eine einzelne erhöhte Figur vorgesehen, um die sich Künstler und geflügelte Allegorien scharten; im nächsten Schritt dann drei zentrale Figuren, teils überragt und hinterfangen von einer zentralen geflügelten Gestalt, dazu anscheinend nur eine Allegorie pro Seite.²⁵ Diese schrittweise Arbeit am Zentrum enthüllt die tatsächliche Schwierigkeit, vor die diese überzeitliche Klammer der Bildidee den Historienmaler Delaroche stellte: Hier war ein allegorischer Ansatz notwendig, der, wie es Anton Springer 1856 formulierte, ein „irrationales Element“ ins geschichtliche Gefüge einbringen musste.²⁶ Nicht ganz zu unrecht sieht die Beschreibung, die 1857 im Konversation-Band „Unsere Zeit“ erschien, daher im zentralen Teil Ingres' „schwächende Influenz“ am Werk; insbesondere die vorsitzenden antiken Richter zeigten „ganz das Graue und Kalte, das Steife und Steinerner der Ingres'schen Manier“. Ebenso überzeugt gerade hier auch die historische Einrichtung nicht: „eine gewisse nichtssagende Starrheit ist der Ausdruck der Köpfe und die Art der Drapierung [sic] erinnert fast lächerlich an das Nachtcostüm der pariser Bäckergesellen.“²⁷ Trotz der von Springer gelobten „frischen Charakteristik der allegorischen Gestalten“²⁸ bleibt auch für den wohlwollenden Julius Meyer 1868 der zentrale Teil des *Hémicycle* eine „fremde stille Welt klassischer Figuren, eingeklemt in eine Gesellschaft festlich versammelter lebensfroher Menschen“ und wirkt wie „ein ungelöstes Rätsel“.²⁹ Als Rätsel fordert diese Passage des Bildes das Publikum besonders heraus. Es kann sehen, wie hier unter dem „Nimbus der Poesie“³⁰ die Kontraste zwischen historischem und allegorischem Modus als Kontraste der Geschlechter aufklaffen: die Männer als Akteure der Geschichte sitzend, frontal, statuarisch, die Frauen als symbolische Verkörperungen stehend, sinnlich, teils stark bewegt. Die vier personifizierten Epochen sind dabei Elemente einer Architektur, die der im Ideal der Künstlerdialoge aufgelösten Zeitordnung eine Richtung verleiht: Sie rahmen als Eckpunkte³¹ die Achse, die vom Grund der Kunstgeschichte, von der griechischen Antike, bis zu den zeitgenössischen Betrachter:innen vor dem Bild verläuft. In ihrer klaren Verortung sind die vier Geschichtsverdichtungen nicht beliebige Ausschnitte, sondern lebendige Eckpfeiler, die ein Gesamtgebäude der Zeit stützen, das damit abgeschlossen ist. So sieht Anton Springer hier 1856 „die allegorischen Gestalten der einzelnen Kunstzeitalter, die ernste, einfache Antike, das blondgelockte, sehnsuchts erfüllte Mittelalter, das stolze, weltlich gesinnte Römertum und die üppige, ihrer Reize wohlbewußte Renaissance“.³² Die Staffelung und Gegenübersetzung der Personifikationen impliziert, dass nach der Renaissance nichts weiter kommt. Dabei schließt die Visualisierung der Zeitalter zwar an die populäre Imagination an, für die Janin und Balzac stehen können, geht aber, wie Stephen Bann hervorgehoben hat, gerade für die Renaissance ihrer textlichen Konstruktion und Definition als Epoche (und nicht als reiner Stilbegriff) in der kunsthistorischen Fachliteratur eher voraus.³³

Um so mehr lohnt es sich, Genese und Bild der Renaissance Delaroches und ihre frühen Besprechungen noch einmal näher zu betrachten: Zuerst ist so auffällig wie verständlich, dass die Bezeichnungen der Personifikationen in beinahe jeder Beschreibung ein wenig anders lauten. Während das Bild der ersten nachantiken Epoche, das eine eigene Untersuchung verdient hätte,

wechselweise als „Gothik [sic]“³⁴ oder „Mittelalter“ benannt wird, zeigt sich rasch das besondere Potential des Renaissancebegriffs, sich Kunst und Kultur einzuverleiben. So werden die verschiedenen Personifikationen in der Legende zu Henriquel-Duponts Stichreproduktion des *Hémicycle* alle als Künste mit Zeitprädi- katen bezeichnet, nur eine inkorporiert bereits Kunst, Stil und Epoche im Eigennamen. Es heißt: „L’Art Grec“ – „L’Art Romain“ – „L’Art Gotique“, dann aber bündig: „La Renaissance“ (Abb. 4).³⁵

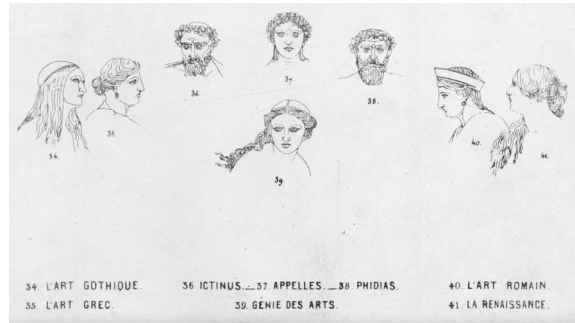


Abb. 4: Bildlegende zu Delaroches *Hémicycle*, in: *L’Hémicycle du Palais des Beaux-Arts, peinture murale exécutées par Paul Delaroche et gravée au burin par Henriquel-Dupont, Paris o. J. [1853], Tafel [3]*

Die Kunstzeitalter und ihre Attribute

Zahlreiche programmatische Bilder, auf Titelblättern ebenso wie in Museen, ließen Personifikationen der einzelnen künstlerischen Gattungen auftreten oder machten in der Gestalt des Ruhms die Auflösung von Zeitlichkeit durch die Leistungen der Künste anschaulich.³⁶ Delaroche hatte sich hingegen zum Ziel gesetzt, distinkte Zeitschichten greifbar zu machen. Kein Handbuch à la Cesare Ripa gab ihm dafür Gestaltungstipps oder katalogisierte die möglichen Attribute, er hatte sie selbst zu entwickeln und entschied sich für Zurückhaltung. Im frühen Gesamtentwurf in Nantes wandte sich die „Griechische Kunst“ noch dem Publikum zu und stützte sich auf eine Vase als Verweis auf die konkreten Überreste antiker Kunst.³⁷ Die ausgeführte Version zeigt die römische und die griechische Kunst als unterschiedliche Schwestern, beide mit Schmuck – aufrecht und schlicht die eine, gleichwohl den Blick auf einen kraftvollen Arm und Oberkörper eröffnend, die andere etwas prunkvoller, leicht zurückgelehnt, leger ihre bloßen Füße übereinandergelegt. Beide halten in ihren Händen nichts weiter als Schriftrollen, die wohl auf die in wesentlichen Teilen auf Textüberlieferungen basierte Rezeption der antiken Kunst verweisen sollen.

Die Figur des *Mittelalters* (Abb. 5), für die, wie alle wussten, Delaroches Frau, die Tochter des Historienmalers Horace Vernet, Modell gesessen hatte, bietet mehr. Ihr kupfernes Haar ist dezent frisiert, teils geflochten, teils sacht onduliert, sie hat im Modus des „himmelnden Blicks“ den Kopf ein wenig schräg gelegt und die Augen emporgeschlagen, ihr Körper wird von der Schale eines grünen Mantels eingeschlossen. Ihre Hände sind still ineinandergelegt, tragen kein Attribut. Neben ihr aber steht auf der Brüstung ein Kirchenmodell. Es zeigt keineswegs die erwartbare parataktische Monumentalität einer gotischen Kathedrale wie jener von Amiens, deren Architekt Robert de Luzarches zu den ältesten französischen Künstlern gehört, die im *Hémicycle* verewigt sind. Stattdessen sieht man einen kapellenartigen Bau mit zwei unterschiedlich hohen, einfach bedachten Türmen, einem kurzen, nur im Obergaden zurückhaltend durchfensterten, Langhaus und einem hochgezogenen gotischen Chor mit kleinen Fenstern, eingefasst von breiten, schweren Stützpfählern. Dieses Modell mit seinen stilistisch und bautypologisch heterogenen Teile stellt nicht Vollendung und Kohärenz der Gotik vor Augen, sondern macht eher die prozesshafte Langsamkeit des Bauens im Mittelalter zum Thema. Zugleich aber scheint die religiöse Destination eindeutig:

wie der Kelch auf dem Altar vom Korporale ausgezeichnet wird, steht das Kirchlein nicht direkt auf der Brüstung, sondern wird auf einem Tuch präsentiert.

Die *Renaissance* (Abb. 6) fällt durch ihren präsenten Schmuck aus, vor allem aber auch durch die Nebensächlichkeit, mit der sie ihn trägt, ganz im Gegensatz zur schlichten Eleganz der griechischen oder zur herrschaftlichen Attitude der römischen Kunst. Das Armband, das eine antike Gemme ziert, hebt sich markant vom entblößten Arm ab, die ins Haar eingeflochtene Perlenkette betont eher die Auflösung der Frisur, als sie zu befestigen. Ihr eigentliches Attribut trägt die *Renaissance* unter ihrem linken Arm; Stephen Bann hat es als „clean slate“ bezeichnet, als leere Schiefertafel, die noch ihrer Beschriftung harre.³⁸ Allerdings könnte es sich ebenso um eine – wenn auch sehr aufgeräumte – Zeichenmappe handeln, ähnlich wie sie Delaroche in seinem Salon-Bild *Filippo Lippi verliebt sich in sein Modell* dem Florentiner Maler ins Atelier gestellt (und darauf signiert) hat.³⁹ Oder es handelt sich um ein Zeichenbrett, denn Format und Dicke entsprechen jenem, das Ingres seinem akademischen Akt in die Hand gab, der 1802 den Prix de Torso gewann.⁴⁰

Mit der Zeichnung – und insbesondere mit der im Objekt als Potential implizierten Zeichnung –, wäre die geistige Kategorie von Entwurf und Idee, im Sinne des italienischen *disegno*, mit der *Renaissance* verbunden. Die Leichtigkeit der Ideenfindung wird in der lässigen Haltung mit dem über die Kante der Mappe gelegten Zeigefinger deutlich, sie steht in starkem Kontrast zur Schwierigkeit der Realisierung, die im Kirchenmodell des Mittelalters anschaulich ist. Im Kontext der Kunstschule spricht das Zeichnen zudem die aktuelle künstlerische Praxis an: In den



Abb. 5: Louis Pierre Henriquel-Dupont, *L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, Kupferstich nach Delaroche, 1847–1852, Ausschnitt: Mittelalter und Griechische Kunst

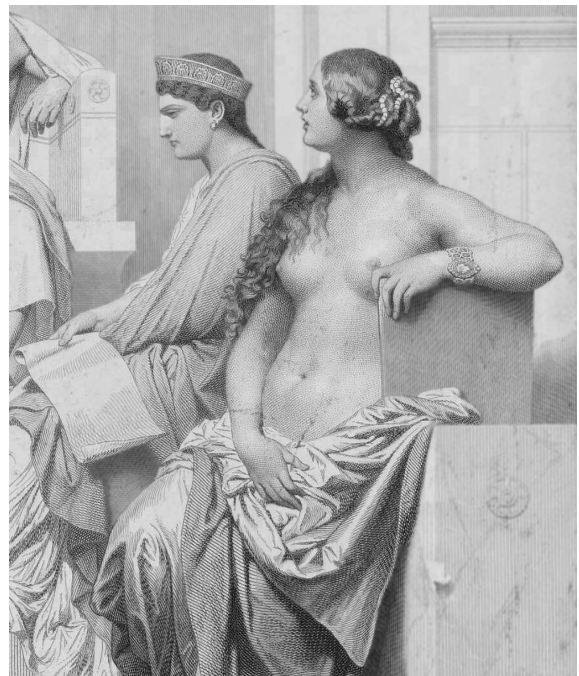


Abb. 6: Louis Pierre Henriquel-Dupont, *L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts*, Kupferstich nach Delaroche, 1847–1852, Ausschnitt: Renaissance und Römische Kunst

umliegenden Räumen der von Félix Duban in einem – so Kugler – „einfach edlem Renaissance-Styl“⁴¹ neu errichteten *École des Beaux Arts* befanden sich die Zeichensäle, „wo die Schüler auf theatralisch angeordneten Plätzen dem Modell oder dem einen Gypsabguss gegenüber ihre Plätze finden.“⁴² Entsprechend diesem typischen Dispositiv der Nachahmung befanden sich auch die Preisträger und das übrige Publikum vor Delaroches Panorama den halb entblößten, lebensgroßen antiken Meistern gegenüber (Abb. 2) – als wären die Gipse dabei, in Gestalt der antiken Urheber lebendig zu werden, sich notdürftig in Stoffe zu hüllen und über die nachgeborenen Kunstschaffenden ihr Urteil zu sprechen. Wenn die neuzeitlichen Künstler im Gemälde nicht wie Herrscher oder Richter, sondern wie eine Gemeinschaft auftreten, die sich dem Dialog öffnet, dann war auch dieser Dialog Bestandteil der Ausbildung: In der zur *École* gehörenden Kapelle des ehemaligen Augustinerkonvents, die man durch Philibert Delormes Renaissance-Portal betrat, befanden sich als eindrucksvoller Teil der Sammlungen „Sculpturen der Renaissance-Zeit“, wie Kugler weiter vermerkt, sowie „Copien nach den Gemälden Michelangelo's in der sixtinischen Kapelle zu Rom, namentlich die von Sigalon in der Original-Grösse ausgeführte Copie des jüngsten Gerichts und die Copien mehrerer Sibyllen.“⁴³ Xavier Sigalons Kopien waren auf Anregung des Innenministers Adolphe Thiers, der auch hinter Delaroches Auftrag stand, ab 1833 angefertigt worden und gerade 1837 in Paris eingetroffen.⁴⁴ Über die Sammlung, deren Zentrum sie bald bildeten, informierten auch fachkundige Paris-Handbücher der Zeit und nannten diesen Teil „Musée de la Renaissance“ (Abb. 7).⁴⁵ Die Kunstwerke einer angenommenen „Renaissance“ bildeten also einen anschaulichen Paratext für die Deutung der „Renaissance“ auf der Bühne der *Salle des Prix*. Mit Michelangelo als monumentalem Protagonisten der Kollektion war der Körper als künstlerische Aufgabe in den Fokus gerückt. Der Akzentuierung des Leiblichen dient daher auch das wesentlichste Attribut der Renaissance. Ein Merkzeichen, dessen Signifikanz indirekt aus Kuglers Unbehagen damit hervorgeht: „auch der Umstand, dass die Gestalt der Renaissance in Mitten einer so feierlichen Versammlung den Oberkörper etwas willkürlich enthüllt, während sie doch mit schillernden Prachtgewändern zur Genüge versehen ist, möchte nicht völlig zu rechtfertigen sein.“⁴⁶



Abb. 7: *Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées [...]*, 1855, Seite 295 zur *École des Beaux Arts* mit Darstellung des Innenhofs (Holzstich)

Leib und Stil – Das Entkleiden der Renaissance

Die Nacktheit ist offenbar als ein Charakteristikum der Renaissance gemeint. Aber was bedeutet sie? Dass die zur Schau gestellte Körperlichkeit, die in markantem Gegensatz zu ihrem Gegenüber, der schmalen, verhüllten Dame des Mittelalters steht, die Vorzüge einer körperlich-plastischen Bildsprache mit prekärer Verlockung verbindet, wurde von Beginn an bemerkt und kommentiert. In einer der ersten Beschreibungen, die 1841 in *L'Artiste* erscheint, heißt es:

[...] schließlich, die Renaissance, schön wie eine Tochter Evas, oder besser noch, wie Tizians Maitresse oder die *Fornarina*, mit wallendem Haar und prallem, bebendem Leib, geschmückt mit Gold und Seide und im vollen Glanz des Lebens und der Bewegung.⁴⁷

Lebendigkeit und Bewegung sind klassische Topoi der Kunsttheorie, wie sie am Beispiel der Renaissance-Meister erarbeitet wurde; beide hängen ab von der künstlerischen Behandlung des Körpers. Die Verweise auf mögliche Vorbilder für die *Renaissance*, die der Kommentar enthält, evozieren noch einmal den Kanon der italienischen Garanten und ein Blick auf die Genese der Figur belegt eine schrittweise Entkleidung im Dialog mit den italienischen Idolen. Neben den erwähnten Zeichnungen im Louvre, die auf bekleidete Allegorien hindeuten, zeigen zwei farbige Ölstudien in Nantes die Personifikationen des *Mittelalters* und der *Renaissance* in einer frühen Version. Diese vor allem von Stephen Bann auf die Unterschiede zum ausgeführten Werk hin analysierten, detailliert ausgeführten Einzelstudien wurden oft als „Skizzen“ bezeichnet.⁴⁸ Während allerdings für andere der Figuren des Zyklus zahlreiche Vorarbeiten nachzuweisen sind, insbesondere Zeichnungen nach Modellen, eignet diesem Paar ein eigener Charakter, der sie aus dem Produktionsprozess herauslöst. Zusammen mit einem farbigen Gesamtentwurf des *Hémicycle*, ebenfalls in Öl auf Leinwand ausgeführt, der die entsprechende Widmung trägt, hatte sie Delaroche wohl bereits 1836 seinem Freund, dem Komponisten und Karikaturisten Alphonse Clarke, Comte de Feltre, geschenkt.⁴⁹ Dabei unterstreichen vergoldete und mit Zwickelreliefs versehene Rahmen die Herauslösung der Figuren aus dem Zyklus und machen sie gewissermaßen zu zugespitzten Paratexten des Künstler-Kanons.⁵⁰ Durch diese Akzentuierung verleiht Delaroche nicht etwa einem Künstler oder einer künstlerischen Schule eine besondere Auszeichnung, sondern er rückt bereits zu Beginn seiner Arbeit am Zyklus mit diesem synekdochischen Diptychon der Kunstgeschichte jene Epochenbilder in den Fokus, die das gesamte nachantike Kunstleben, das in Frankreich wie auch sonst in Europa in Gestalt der Monumente vor Augen stand, verkörpern und macht so ihre Unterschiede und Gegensätze greifbar. Ein solcher Kontrast der Zeiten wird in der Gesellschaft der Künstler des *Hémicycle* gerade vermieden – dort blickt van Eyck zu Rembrandt und Rubens hinüber, unterhält sich Luca della Robbia angeregt mit Giovanni Pisano, neigt Domenichino seinen Kopf zu Leonardo, um mit ihm auf Raffael zu schauen; neben Cimabue, der sich Andrea del Sarto zuwendet, stehen die Nationalhelden Giotto und Poussin Schulter an Schulter. Die Personifikationen der Epochen setzen dieser Harmonie des freien Fluidums künstlerischer Ideen die Frage nach dem messbaren und greifbaren Lauf der Geschichte entgegen und laden im nahsichtigen

Vergleich leibhafter Verdichtung zur Reflexion über die Zeit und die Konzepte der Epochen, ihre Kennzeichen und Bedingungen ein.

Das Diptychon in Nantes setzt dabei durchaus noch andere Akzente als das vollendete Bild im Saal der *École*. Wir sehen zwei schillernde, attraktive Frauen. Die Figur des *Mittelalters* (Abb. 8) erscheint mit einem von goldschmiedehaft schwerer Borte eingefassten Mantel, der so zurückgeschlagen ist, dass er den Blick auf ein flammendes, rötliches Innenfutter sowie den Oberkörper der Frau lenkt. Der fein gefälte, hellblaue Satinstoff und die Rüschen der Untergewandung zeigen eine erotische Aufladung, unterstrichen durch den sanften Schwung des Ziergürtels über dem Bauch und das fein bestickte Dekolleté. Das Haar fällt in langen, welligen Strähnen weit herab und löst die Ränder der Gestalt auf. In der ausgeführten Version erscheint aller Glanz gedämmt und in jeder Hinsicht verhüllt, Farbe und Leib sind zurückgenommen, man sieht kaum die Hände, kein Innenfutter, keinen biegsamen Körper, die Figur wirkt kompakt in ihre Kontur eingestellt, über deren lange, gerade Linien die kürzeren Haare nicht mehr hinausreichen.



Abb. 8: Paul Delaroche, *L'art Gotique / L'art au Moyen-âge*, 1836/37, Öl auf Leinwand, 53 × 34 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts



Abb. 9: Paul Delaroche, *(L'art à) la Renaissance*, 1836/37, Öl auf Leinwand, 52,8 × 33,7 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts

Bei der *Renaissance* deutet schon die Studie (Abb. 9) auf jene italienische Tradition, die die vorhin zitierte Besprechung der ausgeführten Version mit der „Maitresse Tizians“ aufruft. *La Maitresse de Titien* lautet die Beischrift unter dem damals aktuellen Reproduktionsstich François Forsters, der Tizians *Junge Frau bei der Toilette* im Louvre zeigt (Abb. 10), die deutlich ihre erotischen Reize ausspielt. Noch näher aber steht die Ölstudie mit der weißen Bluse und der halb entblößten Brust Tizians sog. *Flora*, die zu Delaroches Zeiten auch auf Tellern und Pfeifenköpfen der Porzellanmalerei Verbreitung gefunden hatte.

Die hier gezeigte erotische Kontrastierung von Entblößung und Verhüllung wurde in der Rezeption zugespitzt: Während der Saum der *camicia* bei Tizian die Brust gerade nicht vollständig enthüllt, sondern an der entscheidenden Erhöhung elegant entlangläuft, wird er bereits um 1640 auf Joachim von Sandrarts Stichreproduktionen des 17. Jahrhundert (Abb. 11) unmerklich weiter herabgezogen. Giacomo Piccinis etwa gleichzeitige Wiedergabe der *Flora*



LA MAITRESSE DU TITIEN, Delicé et Présentée par le Sr. de la Roche de Wagran, à M. de Neuchâtel, Vice Consul de la Ville de Genève. Par un très honorable, très fidèle et très zélé peintre & graveur. A. N. de la Roche de Wagran.

Abb. 10: François Forster, *La Maitresse de Titien*, um 1830/35, Kupferstich

entblößt die eine Brust der Dame schließlich zur Gänze (Abb. 12). Tizians Vorlage wurde so zunehmend antiken Modellen wie der Sappho-Büste (heute Oxford) angenähert, die von Wenzel Hollar druckgraphisch verbreitet worden war.⁵¹ Mit solchen Referenzen zeigt die Studie in Nantes die *Renaissance* tatsächlich im ikonographischen Muster der Muse, das verschiedene Autoren, etwa auch der zitierte Delécluze, auf die ausgeführte Gestalt anwenden (Abb. 3, Abb. 6). Diese hat allerdings das klassische Musen-Formular hinter sich gelassen und wechselt von erotischer Inszenierung zu plakativer Nacktheit. Zwar ließe sich dies, wie in der zitierten Beschreibung, mit der wahlweise als symbolische Muse oder historische „Maitresse“⁵² Raffaels verstandenen *Fornarina* vergleichen, insbesondere in Hinblick auf Entblößung und Schmuck: Während die *Fornarina* am Oberarm ihre Widmung an Raffael durch ein Namensband vorzeigt, trägt die „Renaissance“ als Kennung antike Gemmen als Armband auf der Haut. Ihr fehlt allerdings die musenhafte Geste angedeuteter, inspirierender Milchspende, stattdessen wirkt die Hand, die in der Studie auf dem Gewand lag, nun so als habe sie die textile Hülle explizit heruntergezogen (Abb. 6), um nicht nur die Brust, sondern auch den Unterleib mit seiner markant gezeigten Spannung bis weit unter den Bauchnabel zu entblößen. Bei aller Blöße tritt hier an die Stelle sinnlicher Wärme eine gewisse vordringliche Bruskheit; der Schlagschatten der rechten Brust verleiht ihr etwas kegelhaft Geometrisches. Insgesamt scheint dieser Körper weniger Leben denn Anatomie zu sein und lässt die *Renaissance* so vielleicht ihre didaktische Funktion als Vorbild erfüllen.



Abb. 11: Joachim von Sandrart, *Flora*, nach Tizian, um 1640, Kupferstich



Abb. 12: Giacomo Piccini, *Flora*, nach Tizian, um 1640, Kupferstich

Ein weiterer auffälliger Unterschied ist der Teint der Renaissance. Im Verhältnis zum schneeigen Hautton der Studie nähert sich die Gestalt im Wandbild eher den sonnenverwöhnten Gliedern der griechischen Großkünstler an oder dem von Delécluze als „orientalischer Typus“ bezeichneten Leib der Fama. Zwar wies Stephen Bann darauf hin, dass Delaroches die Renaissance als Bildnis der Cécile de Poilly, Comtesse de Fitz-James, angelegt hat, aber dies gilt sicher nur für das Gesicht, nicht für den Körper. Delaroches *Renaissance* ist keine bleiche mitteleuropäische Gestalt, sondern eine eher südliche Schönheit, auf Mittelmeer und Levante verweisend. Sie könnte auf eine Konzeption der Renaissance als eine Verquickung nicht nur der Zeiten, sondern auch der Orte vorausdeuten, wie sie 1855 Jules Michelet im utopischen Bild einer „Versöhnung der Mitglieder der menschlichen Familie“ seinem prägenden Band über diese Epoche voranstellen wird: „wenn der erahnte Orient unserem Okzident die Hand reicht“.⁵³

Vielleicht hat Delaroches also die *Renaissance* bewusst mit dem idealen Leib einer überregionalen, südöstlichen Antike ausgestattet und so der eher heimischen Gestalt des *Mittelalters* gegenübergestellt. In den Ölstudien sind sich beide noch ähnlicher, wirken parallel zur römischen und griechischen Kunst verwandt wie Schwestern mit unterschiedlichem Charakter und Geschmack. Im ausgeführten Wandbild stehen sie sich jedoch in stärkstem Kontrast gegenüber. Hier tritt nicht Verwandtschaft und Übergang, sondern Trennung und Kontrast der zwei Epochen zutage, wie es später auch für Michelets Geschichtsbild kennzeichnend sein wird.⁵⁴ Das *Mittelalter*, zuerst in

stilistisch Hinsicht als goldschmiedehaft fein und edel gekennzeichnet (Abb. 8), ist jetzt moralisch markiert als Zurücknahme und Verhüllung der Leiblichkeit (Abb. 3, Abb. 5), die *Renaissance* hingegen gibt sich als Wiedergeburt des Körpers und der Bewegung (Abb. 3, Abb. 6).⁵⁵

Die Renaissance: modern und frei oder antik und gefesselt?

Mit ihrem nackten, leicht gedrehten Leib, den sie mit der Hand dem Publikum zu präsentieren scheint, macht die „Renaissance“ nicht nur den Körper zum Schaustück, sie vermittelt durch ihre leicht gedrehte Haltung auch zwischen den Zeiten (Abb. 3). Während die drei Künstler der Antike in ihrer inerten Herrscherpose wie Gipsabgüsse zurücktreten und die übrigen Epochen wie architektonische Elemente in aufrechter Vereinzlung verharren, beginnt sich das Gerüst der vier Zeitalter mit der Renaissance zum Raum hin zu öffnen.⁵⁶ Ganz im Unterschied zur Figur des *Mittelalters*, deren Glieder dem strengen Kontur untergeordnet bleiben, hat die *Renaissance* ihren Ellbogen weit ausgestellt, so dass er über die Brüstung und damit aus dem überzeitlichen Raum der Personifikationen in die historische Welt der Personen hineinragt. Auf der Bildfläche berührt er beinahe das Barrett Philibert Delormes, dessen Architektur – das restaurierte Fassadenfragment des Schlosses von Anet – eines der Module für Dubans historistische Reform der *École*-Gebäude bildete. Mit ihrer prononcierten Nacktheit verbindet sich die *Renaissance* auch mit der Figur des Ruhmes oder *Génie des Arts*, die im perpetuierten Moment des Wurfs ins Jetzt das Bild an seiner ästhetischen Grenze in Bewegung versetzt.

Die *Renaissance* vermittelt so auch zur Gegenwart; ihr Körper, der auf halbem Wege von der natürlichen Leiblichkeit zur statuarischen Künstlichkeit arretiert ist, appelliert aus den Zeiten heraus an die Künstler. Sie ist das auf die Antike bezogene, aber zugleich von ihr abgerückte, ideale Modell der in der *École* gegenwärtigen Zeichner und Bildner. Ist sie damit auch eine Figur der Moderne?

In dieser Hinsicht hat Stephen Bann in einem neueren Beitrag den bereits zitierten Text von Etienne Delécluze herangezogen, um zu zeigen, dass die Figur der Renaissance weniger eine historische Epoche, als vielmehr „the arrival of modernity in the arts“ zur Anschauung bringe.⁵⁷ Die entscheidende Passage lautet:

Halb nackt lässt diese [= die *Renaissance*] ihre schillernden Draperien wehen und charakterisiert die moderne Kunst, seit ihrer Befreiung von den christlichen Ideen, mit ihren guten und schlechten Tagen, mit ihren Schönheiten und Exzessen.⁵⁸

Das hier hervorgehobene Profane, Befreite und bis zum Exzess Entgrenzte der Figur scheint tatsächlich Züge einer Moderne zu tragen. Ein näherer Blick zeigt allerdings, dass es um diese Modernität der *Renaissance* tatsächlich etwas komplexer stand: Im Gegensatz zu Banns Annahme ist der von ihm zitierte Text, der 1853 die Stichpublikation begleitete, keineswegs derselbe, der 1841, zur Enthüllung des Gemäldes, im *Journal des Débats* erschienen war – auch wenn die Quellenangabe des Heftchens dies suggeriert. Vielmehr hatte Délecluze 1841 gerade an dieser Stelle noch ganz anders formuliert:

Schließlich charakterisiert die Muse der Renaissance, die halb nackt ihre schillernden Draperien wehen lässt und eine Geste ausführt, die mit der Steifheit derjenigen ihrer Nachbarin kontrastiert, die Kunst, so wie sie die großen Meister Italiens verstanden und geliebt haben.⁵⁹

In dieser ersten, verhalteneren Version hatte Delécluze die Renaissance im französischen noch nicht mit Majuskel geschrieben, er sah sie also weniger als Epoche, denn als Vorgang, den er ganz im Horizont der Künstler – und insbesondere der italienischen Protagonisten – verortet, die sie auf beiden Seiten umgeben. Er spricht durchaus eine Überwindung körperlicher Erstarrung an, aber das Konzept einer Modernität wird nicht aufgerufen, sondern die Charakterisierung der Epoche bleibt historisch orientiert. Dieser frühere Text von Delécluze, der sofort als Einzelpublikation erschien⁶⁰, hatte international besonderen Nachhall gefunden: Seine Übersetzung erscheint im *Morgenblatt für gebildete Leser* am 25. Januar 1842, wo von der „halbentblößten Muse der Renaissance“, welche „die Kunst charakterisirt, wie sie die großen italienischen Meister liebten und übten“⁶¹ die Rede ist. Die Übertragung desselben Textes, die bereits 1841 im *Athenaeum* erschienen war, sieht die Renaissance, „half-naked, with her gay floating draperies“ sogar zuspitzend als Erklärung der Vorlieben der Meister jener Zeit, für die sie steht – „explains how Art was understood and loved by the great Italian masters.“⁶² In der ersten Version der Besprechung und ihren Übersetzungen fehlen also Anbindungen der Renaissance an Konzepte der Moderne; die Freiheit und Freizügigkeit der Dame stehen nicht für eine neue Kunst, sondern verweisen auf einen spezifischen historischen Kanon, wie er sich ja auch in der an Tizian und Raffael orientierten Genese der Figur gezeigt hat. Ganz im Gegensatz zu Feuchères Pilon-Pastiche von 1836 und zu Jules Michelets Geschichtsentwurf in seiner *Histoire de France* wird die Epoche in diesen populären Texten maßgeblich als jene „italienische Renaissance“ interpretiert, die Jacob Burckhardt 1860 festschreiben sollte.⁶³

Der Grund für die Änderung der Passage im späteren Abdruck mag in der sich abzeichnenden Aufladung der Renaissance als Spiegelung der Moderne liegen. Jacob Burckhardt pointiert solche Tendenzen und beantwortete in seinen Vorlesungen über Renaissance, die er im Wintersemester 1858/59 in Basel hielt, seine Frage „Was ist Renaissance?“ mit dem Satz „allgemein: der moderne Mensch.“⁶⁴ Entsprechend solcher Umwertungen des Epochenbildes hatte der Kupferstecher, Kunstkritiker und Denkmalpfleger Charles Blanc noch 1857 in seinem *Schatzkästchen der Kuriositäten* die beiden Personifikationen Delaroches schlicht als *Mittelalter* und *Renaissance* bezeichnet,⁶⁵ 1863 aber hinzugefügt: „*Mittelalter* und *Renaissance*, mit anderen Worten, die gotische Kunst und die moderne Kunst.“⁶⁶

Auch Delécluze – oder sein Herausgeber – hatte offenbar für die Zweitpublikation als Begleitheft des Stiches von Henriquel-Dupont, dessen internationaler Erfolg schon allein durch seine Monumentalität erwartbar war⁶⁷, offenbar die Notwendigkeit einer Erweiterung und Emphatisierung der deutenden Beschreibung empfunden. Es sind allerdings fremde und ältere Worte, denn die kurze Passage ist ohne Markierung fast wörtlich der Besprechung des Zyklus durch Ludovic Vitet entnommen, die der Journalist und Denkmalpfleger bereits 1841 in der *Revue des deux mondes* veröffentlicht hatte.⁶⁸ Dort ist die Rede von der Modernität allerdings gänzlich anders konnotiert.

Über die beiden Personifikationen schreibt der zuerst als Autor historischer Romane hervorgetretene Vitet:

Die eine sendet einen träumerischen Blick zum Himmel: über ihre Schultern, die ein enger und keuscher Mantel umhüllt, fallen ihre blonden Haare in welligen Strähnen, in ihren Zügen mischt sich eine jungfräuliche Grazie mit einer zarten und süßlichen Sehnsucht und auf ihrer Stirn, auf der die himmlische Inspiration aufglänzt, bemerkt man jene melancholische Entmutigung, die uns das Gefühl unserer Schwäche im Vergleich zur Größe Gottes eingibt. Hätte sie eine Palme in der Hand, es wäre eine Heilige, aber dieses Modell einer gotischen Kirche verrät uns ihr Geheimnis. Es ist der Genius der Kunst des Mittelalters, jenes erhabenen Erneuerers, der den Weg der Schönheit fand ohne einen anderen Führer als den Glauben allein.⁶⁹

Als „sublime novateur“ und Wegbereiter der Schönheit ist die Epoche des Mittelalters, bei aller religiösen Bindung, ausgesprochen positiv gedeutet, sicher nicht zuletzt, weil Vitet, der als Denkmalpfleger um die Sicherung zahlreicher mittelalterlicher Monumente bemüht war, der nationale Reichtum dieser Zeitschicht deutlich vor Augen stand. Sein Bild der *Renaissance* hingegen ist ambig:

Welch ein Kontrast zwischen dieser Figur und ihrer Partnerin! Diese ist auch schön, aber ohne Zurückhaltung, ohne Maß, ohne Scham. Ihre reichen Gewänder fallen in Unordnung herab, ihre prächtige Frisur geht auf und löst sich wie zufällig; als waghalsige, leidenschaftliche, unstete Kurtisane ist sie das Bild der modernen Kunst nach ihrer Befreiung von den Ideen des Christentums, mit ihren Phasen guter und schlechter Tage, mit ihren Schönheiten und Exzessen. Erinnerungen anstelle von Glauben, die Liebe zur Mode, die Notwendigkeit des Erfolgs um jeden Preis, bewundernswerte Instinkte erstickt durch den Geist eines Systems aus blendenden Reizen, geschminkt von Koketterie, das ist, was ihre ganze Erscheinung atmet.⁷⁰

In dieser Passage meint Vitet mit den „temps modernes“ keine zukunftsweisende Modernität, sondern, wie andere Stellen belegen, nichts anderes, als die nachantiken Zeitläufe insgesamt. Seine *Renaissance* unterstreicht die Problematik der Freiheit, die zu eifernder Ambition, modischer Unstetheit, ja zu Täuschung und Prostitution führt. Auch Vitets Ansichten wurden viel gelesen. Der bereits oben zitierte Autor der frühsozialistischen Zeitschrift *La Phalange* zitiert Vitets Zeilen eines „image de l'art moderne depuis son affranchissement des idées chrétiennes“, fügt aber eine im Hinblick auf die Beziehung des Epochenbildes auf ihre einzelnen Akteure und deren Leistungen weitaus differenziertere Einschätzung hinzu: Er relativiert die Kontrastierung der Epochen historisch mit Blick auf Meister wie „Fiesole“, also Fra Angelico, und Michelangelo mit ihrer spirituellen Bindung. Raffael, Leonardo, Correggio und Tizian schließlich sieht er als „göttliche Herolde des Glücks und der Herrschaft des Menschen auf der Erde“ – „chantres divins du bonheur et du regne de l'homme sur la terre“ – die weder von der einen noch von der anderen Figur repräsentiert werden könnten. Diese historisch angemessene, ausgleichende Auffassung einer zwar den Menschen in

den Mittelpunkt rückenden, zugleich aber zutiefst religiösen Zeit hat sich im populären Verständnis bis heute gegen das vereinfachte Schema eines Entweder-Oder zwischen gottesnahem Mittelalter und menschlicher Renaissance nicht wirklich durchsetzen können. Der *Phalange*-Autor geht noch weiter, für ihn können die kondensierten Gestalten klischeehafter Epochen mit ihren attributiven Zuordnungen zu Religion und Antike nicht für die geschichtliche Realität eintreten:

Die beiden Frauen scheinen mir viel besser Darstellungen des Überschusses an einseitiger und verschwommener Spiritualität sowie an grobem Materialismus anzudeuten. Wenn dies die Vorstellung des Malers des *Hémicycle* gewesen war, hat er den Typus des letzteren auf vollkommene Weise in jener schweren, plumpen und reizlosen Figur reproduziert, die behäbig ihre geschminkten Köder auslegt.⁷¹

Damit wird die Kritik an der Renaissance über das Formale ins Moralische übergeleitet: Die Charakteristiken des „Mittelalters“ lässt der Verfasser noch gelten, fährt dann aber fort:

Warum aber soll man den Namen der Renaissance mit diesem groben Bild einer Kurtisane verbinden, das ihr gegenübersteht? ... Die Frau, die wir hier sehen, ist von einem Stil, der den des Bernini berührt, und es wäre angemessen, ihr den Namen „Dekadenz“ zu verleihen.⁷²

Noch stärker als bei Vitet scheinen hier in Delaroches Epochenverkörperung Prostitution und Sittenverfall auf. Die *Renaissance* wird von diesen und anderen Kritikern als ein „reizendes Schoßkind der Prunksüchter“⁷³ aufgefasst, das offenbar eher von ihrem so deutlich ausgestellten Fleisch beschwert wird, als dass ihr Körper an Raum für Bewegung gewinnt.

Delaroches Bild der Renaissance und die zeitgenössischen Kritiken enthalten damit Materialien zur Konstruktion und Dekonstruktion von Epochenkonzepten, die auch heute noch bedenkenswert erscheinen. Nicht zufällig kulminieren die Probleme in der Figur der Renaissance und ihren Widersprüchen. Denn bei aller Präsenz des Körpers, die sich als eine Annäherung an das Leben lesen lässt, zeigt sich zugleich auch der Entzug. Denn während die feine, stille Gestalt des *Mittelalters* ihre Augen sanft gen Himmel erhebt, wendet sich die Renaissance von den Zeitgenossen, von den Künstlern im Saal, die vom stillen Tribunal ein Urteil und von der Ruhmesallegorie einen Preis erhofften, ab. Ihre Aufmerksamkeit ist gänzlich „fixed on the Greeks“.⁷⁴ Dafür muss sie ihren Kopf so weit zur Seite drehen, dass Auge und Nasenansatz kaum noch zu sehen sind und ihr Gesicht sich so den Betrachtenden entzieht. Die Überwindung der religiösen Bindung des Mittelalters und der neue Fokus auf der wiedergefundenen Antike bedeutet für die Renaissance einen Profilverlust. Für die Studierenden der *École des Beaux-Arts* ist sie so nicht nur Vorbild, sondern auch Warnung. Im Rahmen der Konstruktionsgeschichte einer Epoche, die in den Schriften der Kunstgeschichte bald alle anderen mit dem Gewicht ihrer Körperlichkeit verdrängen wird, hat Delaroches mit diesem Akt nichts weniger als eine kritische Figur entworfen. Diese Renaissance zeigt sich als prekäre Projektion von Antikenbelebungen und Körperbewegungen, sie löst sich von der Bindung des Glaubens, um sich in den Bann der *imitatio* zu begeben. Ihre ‚Modernität‘ ist rückwärtsgewandt, sie ist nicht frei, sondern in Bewunderung gefesselt. Die *Renaissance* ist eine Kurtisane der Antike.

Anmerkungen

¹ Janin 1832, S. 252: „Grace au roman moderne, qui s’est emparé avec tant de puissance et de bonheur des vieux temps, il n’est aucun de nous, quelque peu artiste de profession, qui ne se soit fait antiquaire, et qui n’ait été sérieusement, pendant un jour au moins, antiquaire modeste et dévoué, courant après les vieux cadres, les vieux tableaux et les vieux meubles, comme s’il eût à garnir tout un château d’Abbotsford!“ Zu Janin und seiner Opposition gegenüber dem dunklen Bild des mittelalterlichen Paris als einer „ville gothique, noire, obscure ..., ville de ténèbres, de désordres...“ (Janin 1844, S. 13), wie er es bei Hugo entworfen sah, siehe Tillier 2018, S. 603.

² So in einer Besprechung im *Kunst-Blatt*, Bd. 43, 28.05.1839, S. 169.

³ Janin 1832, S. 252: „Qui de nous n’as pas eu sa passion pour le Moyen-âge? Qui ne s’est pas agenouillé devant l’Ogive? Qui n’a pas fait sa déclaration d’amour au Gothique? Qui n’a pas embrassé sur la joue la Renaissance, noble dame, si coquette et si déliée pour son âge.“ Die grundsätzlich körperlicheren Konnotationen einer „renaissance“ (ohne Majuskel) im Französischen zeigen sich in derselben Geschichte, wenn die Rede ist von „après le café, dans ce moment heureux de renaissance...“, ebd., S. 263.

⁴ Aus der reichen Literatur zu Geschichte und Problem des Renaissancebegriffs möchte ich hier nur auf drei unterschiedliche Perspektiven verweisen (dort jeweils weitere Literatur): Locher 2007, Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013, Danz/Stepken/Troelenberg 2017.

⁵ Bann 1997, S. 240; zu weiteren frühen Zeugnissen des Begriffs bei Balzac (etwa im *Le Bal de Sceaux* von 1829), Stendhal und Victor Hugo siehe Bann 2018, S. 31–37.

⁶ Siehe <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-balzac/oeuvres/antiquites#infos-principales> [aufgerufen 15.4.2021].

⁷ „Une salière sortie des ateliers de Benvenuto Cellini le reportait au sein de la renaissance, au temps où les arts et la licence fleurirent, où les souverains se divertissaient à des supplices, où les Conciles couchés dans les bras des courtisanes, décrétaient la chasteté pour les simples prêtres.“ Balzac 1838 [zuerst 1831], S. 26. Hier ist „renaissance“, im Gegensatz zur von Bann herangezogenen Ausgabe, nicht mit Majuskel geschrieben; vgl. Bann 1997, S. 240.

⁸ Barbier 1836, S. 118: „M. Feuchère, auteur d’un groupe de la Renaissance des arts“; vgl. Jules Janin in *Almanach* 1853, S. 89: „M. J. de Rothschild possède un marbre, *la Renaissance des arts* ...“; hier auch über Feuchères Sammlung. Die 1836 ausgestellte Version war vermutlich ein Gipsrelief; wahrscheinlich ähnlich dem erhaltenen Marmorrelief mit den Wissenschaften und Künsten (als geflügelte, antike Figuren); siehe: <https://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2011/collection-fabius-pf1124/lot.122.html> [aufgerufen 15.4.2021]; zu Feuchères Produktion allgemein siehe Hawley 1981.

⁹ Dezailler D’Argenville 1787.

¹⁰ *L’Indépendant*, 8. Mai 1836, S. 1: „... la spirituelle figurine de la Renaissance, par M. Feuchères (sic).“

¹¹ Beispielhaft ließe sich der im Musée des Monuments Français von Alexandre Lenoire installierte Kanon zitieren, mit Goujon und Cousin als „dignes fondateurs“ und Goujon mit Pilon als Bereiniger der Skulptur („rendue a toute sa pureté“), Lenoire 1798, S. 14, S. 36;

¹² Barbier 1836, S. 118: „où l’on trouve du Germain Pilon, moins la grâce et l’originalité de Germain Pilon.“

¹³ Janin 1853, S. 14: „...sa belle statue de la Renaissance (hommage du disciple à la souveraine de ses pensées) est un des ornements exquis de la maison de madame de Rothschild, maison riche en chefs d’oeuvre.“ Dass es sich um ein Relief handelte, bezeugt der *Dictionnaire* 1860, Bd. 9, S. 386: „La renaissance des Arts, bas relief“.

¹⁴ Zu den Feuchère-Werken in dieser Sammlung siehe <https://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2011/collection-fabius-pf1124/lot.122.html> [aufgerufen 15.4.2021].

¹⁵ Anonym 1857, S. 268.

¹⁶ Siehe zur Visualisierung der Kunstgeschichte zuletzt allgemein Kuhn 2020; vgl. Lammel 1995 und Kuhlmann-Hodick 1993. Zu Delaroche und seinem Umfeld siehe besonders Allemand-Cosneau 1999, Nerlich 2016 und Bann 2003; Bann 2004.

¹⁷ Bann 2003; Bann 2004.

¹⁸ Bonnet 1996. Hotchkiss Walsh 2002, S. 91, spricht von einer „tacit subversion.“

¹⁹ Hotchkiss Walsh 2002, S. 91.

²⁰ Springer 1856, S. 778; vgl. Anonym 1841, S. 354: „d'une coté, les sculpteurs et les coloristes, de l'autre, les sculpteurs et les dessinateurs.“

²¹ Andreas Huth, dem ich für seine kritische Lektüre des Manuskripts danken möchte, verweist mich auf die besonders eindrucksvollen Münzen aus Syrakus mit dem Profil der Arethusa. 1840 etwa erscheint dazu ein Beitrag der *Revue Numismatique* von Joseph Albert Duc de Luynes mit dem Titel „Medailles de Syracuse“.

²² Delécluze 1853, S. 4: „Au centre de la composition, devant un édifice d'ordre ionique rejeté à un plan assez éloigné, s'élève une espèce de trône ou de tribunal sur lequel siège Apelles, le plus grand peintre de la Grèce, ayant à sa droite l'architecte du Parthénon, Ictinus, et à sa gauche le statuaire Phidias. Les attitudes et les physionomies de ces personnages sont graves, majestueuses, et tous trois, de la place qu'ils occupent, semblent présider silencieusement la nombreuse assemblée qui se déroule à l'un et à l'autre de leurs côtés. En avant du tribunal où siègent ces trois grands artistes de l'antiquité, sont placées quatre figures de femmes: l'une est l'Art grec; en face, l'Art romain; puis, sur le devant, l'Art au Moyen Age, et enfin l'Art à la Renaissance. Le profil de la première rappelle le type grandiose des médailles grecques; la seconde a le caractère de ces portraits nobles et un peu sévères où ont excellé les Romains; à cet air mystique et inspiré, à ces simples vêtements qui ne laissent apercevoir de la figure humaine que le visage et le bout des doigts, on reconnaît «ce génie novateur qui n'eut d'autre guide que la foi», chaste et virgine figure qui contraste de la façon la plus heureuse avec sa compagne la Muse de la Renaissance. A moitié nue et laissant flotter ses brillantes draperies, celle-ci caractérise l'art moderne, depuis son affranchissement des idées chrétiennes, avec ses bons et mauvais jours, avec ses beautés et ses excès.“ Zur Genese dieses Textes vgl. unten. Zum Stich siehe Bann 1997, S. 220–227.

²³ Delécluze 1828. Der Text ist Teil der von Bailly de Merlieux besorgten *Encyclopédie portative*. Er wird beschlossen von einer – für Delaroches Selektion vielleicht nicht belanglosen – nach Schulen geordneten Malerliste mit dem bezeichnenden Titel „*Biographie (sic! im Singular) des peintres les plus célèbres tant anciens que modernes*“ (ebd., 52–55). Zu Delécluze siehe Gavouille 2020; zu seiner Rolle für die Etablierung der Renaissance hat sich Gardini 2010, 46f., ausgesprochen.

²⁴ Anonym 1842, S. 12: „sacrifié le centre, et donné, à son détriment, un trop fort développement aus deux ailes, pour lesquelles il a d'ailleurs, à tous égards, montré un soin de prédilection excessive“; ebd., S. 13: „M. Delaroche n'aime pas à remuer le corps. ... Tous les personnages paraissent cloués.“

²⁵ <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020035646>; RF 35176 recto;

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020035645>; RF 35175 recto;

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl020035793>; RF 35328 recto [aufgerufen 20.5.2021]; dazu Prat 2012, Kat. 40.

²⁶ Springer 1856, S. 778.

²⁷ Anonym 1857, S. 268.

²⁸ Springer 1856, S. 778.

²⁹ Meyer 1867, S. 500 (V.III.2).

³⁰ Rosenthal 1858, S. [9] in seiner Besprechung des *Hémicycle*.

³¹ Delécluzes 1841, S. [2] schreibt passend: „placées aux quatre encoignures de l'avant scène du tribunal, quatre femmes, figures allégoriques.“

³² Springer 1856, S. 777. Später schreibt er kürzer, aber in ähnlich inklusivem Sinn über „die allegorischen Repräsentanten der vier Weltalter der Kunst [...] Griechenland, Rom, das Mittelalter und die Renaissance“, Springer 1884, S. 88.

³³ Bann 2018.

³⁴ Anonym 1857, S. 268.

³⁵ Im beschreibenden Text ist allerdings von „L'Art à la Renaissance“ die Rede. Delécluze 1853, S. 4.

³⁶ Vgl. etwa Warnke 1977; allgemeiner siehe Kintzinger 1995; zu den Programmbildern die in Berlin und München und später auch an anderen Orten in Museen entstanden, siehe Plagemann 1967.

³⁷ Delaroche, *Projet pour l'Hémicycle de l'Ecole des Beaux Arts de Paris*, Nantes, Musées d'Arts, Inv. 898, Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. Dazu siehe unten sowie Bann 1997, S. 203–211; Nerlich 2016, S. 12. Nicolaisen/Schieder/Schmidt 2015, Kat. 27 (Ulrike Blumenthal).

³⁸ Bann 2018, S. 41.

³⁹ Paul Delaroche, *Filippo Lippi et Lucrezia Buti*, 1822, Dijon, Musée Magnin; ausgestellt im Salon von 1824; dazu Graham 2014, S. 190f.; Bann 1997, S. 74.

⁴⁰ Camesasca/Fohr/Ternois 1984, S. 111. Die von Béranger und Delaroche ausgeführte Kopie des Hémicycle in Baltimore zeigt das Objekt in Braun, was Banns Schiefer-These widerspricht und eher für eine Mappe oder ein Zeichenbrett spricht (Hinweis Andreas Huth).

⁴¹ Kugler 1854, S. 433. Siehe dazu van Zanten 1978; Levine 2018.

⁴² Kugler 1854, S. 435.

⁴³ Kugler 1854, S. 434f. Die Einrichtung dieser Sammlung in der Kirche des ehemaligen Augustiner-Klosters war zu Kuglers Zeit allerdings noch im Aufbau.

⁴⁴ Vgl. dazu Heindl 2010.

⁴⁵ *Paris illustré* 1853, S. 295.

⁴⁶ Kugler 1854, S. 528.

⁴⁷ Anonym 1841, S. 354: „[...] enfin, c'est la Renaissance, belle come une fille d'Ève, ou plutôt comme la maîtresse de Titien ou la Fornarina, les cheveux ondoyants, les chaires rebondies et palpitantes, parée d'or et de soie et dans toute la splendeur de la vie et du mouvement.“

⁴⁸ Bann 2018, S. 39f.

⁴⁹ Die detaillierte, auf Leinwand ausgeführte Ölstudie des gesamten *Hémicycle* (s.o., Anm. 36) trägt die Widmung: „À son ami Alphonse de Feltre P. Delaroche 1836“; sie zeigt die beiden Personifikationen der Epochen im gleichen Zustand, wie die Einzelgemälde. Die Ölstudie Leonardos trägt mit der Widmung das Datum 1841 und kam wohl anlässlich der Vollendung des Zyklus' hinzu. Vgl. *Catalogue* 1859, Kat. 63–66.

⁵⁰ Die Signatur, in ganz klassischer Weise unten rechts an der sockelartigen Brüstung, auf die sich die Renaissance lehnt, angebracht, könnte auch den Zusammenhang beider betonen, die sich so als ein Diptychon, ein Bild aus zwei kontrastierenden Teilen, verstehen lassen.

⁵¹ <https://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP822999.jpg> [aufgerufen 20.5.2021]; Turner 2009–2012, Kat. Nr. 719 i/ii. Zu Sandrarts Zeichnung nach Tizians Flora in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, und den um 1639 entstandenen Stich siehe Mazzetti di Pietralata 2011, S. 122, Kat.-Nr. 56.; sowie <http://ta.sandart.net/de/artwork/view/4226> [aufgerufen 20.5.2021].

⁵² Als „Maitresse“ wird sie etwa in Marie Paul Landons Reproduktionsstich von 1844 bezeichnet. Zu den Bedeutungsschichten des Bildes siehe Pfisterer 2014.

⁵³ Michelet 1855, S. III. Andere Beziehungen der Renaissance-Auffassungen Michelets zum *Hémicycle* stellt Bann 2018, S. 45f. her.

⁵⁴ Vgl. dazu Simone 1969, S. 122f.

⁵⁵ Es kann hier nur kurz angedeutet werden, dass Delaroche in der von Charles Béranger und ihm selbst ausgeführten und im Besitz des Künstlers verbliebenen Kopie des Zyklus (heute Baltimore, Walters Art Museum, Nr. 37.83), wohl als Reaktion auf die Kritiken, einige der Charakteristiken der Figur wieder zurücknahm: die Renaissance erscheint dort mit geordneterem Haar sowie mit einem, wenn auch durchscheinenden, Hemd bekleidet. Damit war diese Version aber gerade nicht, wie gelegentlich zu lesen, als Vorlage für Henriquel-Duponts Stich gedacht, denn dieser folgt für die Renaissance eindeutig dem Wandbild (Abb. 3, Abb. 6). Ich danke Andreas Huth für Hinweise.

⁵⁶ Diese Alleinstellung ist Ergebnis der langwierigen Arbeit an den Personifikationen. Der farbige Gesamtentwurf in Nantes (vgl. Anm. 37) lässt auch die Griechische Kunst herausfordernd zum Publikum blicken.

⁵⁷ Bann 2018, S. 45; vgl. noch stärker ebd., S. 40f.

⁵⁸ Delécluze 1853], S. 4; im Original zitiert oben, Anm. 22.

⁵⁹ Delécluze 1841, S. [2]: „Enfin la Muse de la renaissance, à moitié nue, laissant flotter ses draperies brillantes et exerçant une geste qui contraste avec la raideur de celui de sa voisine, caractérise l'art tel que l'ont compris et aimé les grands maîtres italiens.“

⁶⁰ *Description* 1841; Delécluzes Name erscheint hier nicht, wohl aber die Quellenangabe „Extrait du *Journal des Débats* du 1er décembre 1841“ am Ende des Textes. Die Passage zu den Personifikationen ebd., S. 5.

⁶¹ Mit der Quellenangabe „Nach Delécluze im *Journal des Débats* v. 1. Dezember 1841“ liest sich die Passage im *Kunstblatt des Morgenblatts für Gebildete Leser*, 25.01.1842, S. 25, folgendermaßen: „Vor dem Richterstuhl dieser drei Kunstheroen des Alterthums stehen, gleichsam an den vier Ecken des Tribunals, vier allegorische weibliche Figuren, die griechische, römische, mittelalterliche und Renaissance-Kunst vorstellend. Die erste zeichnet sich durch einfache Grazie aus; die zweite scheint durch ihre Stellung auf die edlen, aber etwas strengen Porträts hinzudeuten, in denen die Römer Bedeutendes leisteten. An der gesammelten mystischen Miene, an der reichen Gewandung, die von dem Körper nur das Gesicht und die Fingerspitzen sichtbar lässt, erkennt man die Kunst des Mittelalters, während die halbentblößte Muse der Renaissance ihre prächtigen Gewänder flattern lässt und durch freie Geberde gegen ihre Nachbarin absticht, also die Kunst charakterisirt, wie sie die großen italienischen Meister liebten und übten.“

⁶² *The Athenaeum, Journal of English and Foreign Literature, Science, and The Fine Arts*, 1842, Nr. 737, 11. Dezember, S. 957.

⁶³ Dazu Léa Kuhn in: Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013, Kat. I.3, S. 33–36.

⁶⁴ Burckhardt 2014, S. 3; dazu Dazu Léa Kuhn in: Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013, Kat. I.3, S. 33–36, hier 35.

⁶⁵ Blanc 1857, S. 570.

⁶⁶ Blanc 1863, S. 11.

⁶⁷ Der aus drei Teilen bestehende Stich misst insgesamt 260 × 56 cm.

⁶⁸ Zu Vitet, der auch zusammen mit Delaroche den Nutzen der Fotografie für die Denkmalpflege evaluiert hat, siehe Méry de Bellegarde 1987; Noell 2016. Denkmalsammlung, 25f.; Bonnet 2020.

⁶⁹ Vitet 1841, S. 942: „L'une porte au ciel un regard rêveur: sur ses épaules, qu'enveloppe un étroit et chaste manteau, ses blonds cheveux retombent en nappes onduleuses; une grace virginale se mêle dans ses traits à une tendre et suave langueur, et sur son front, où brille l'inspiration céleste, on aperçoit ce découragement mélancolique que nous inspire le sentiment de notre infirmité comparée à la grandeur de Dieu. Une palme à la main, ce serait une sainte ; mais ce modèle d'une église gothique nous trahit son secret. C'est le génie de l'art du moyen-âge, de ce sublime novateur qui trouva le chemin du beau sans autre guide que la foi.“

⁷⁰ Vitet 1841, 942: „Quel contraste entre cette figure et sa compagne! Celle-ci est belle aussi, mais sans retenue, sans mesure, sans pudeur. Ses riches vêtements retombent en désordre, sa brillante coiffure se

dénoue et s'échappe au hasard ; courtisane audacieuse, passionnée, inconstante, c'est l'image de l'art moderne depuis son affranchissement des idées chrétiennes, avec ses phases de bons et de mauvais jours, avec ses beautés et ses excès. Des souvenirs au lieu de croyance, l'amour de la mode, le besoin du succès à tout prix, d'admirables instincts étouffés par l'esprit de système des charmes éblouissants fardés par la coquetterie, voilà ce que respire toute sa personne."

⁷¹ Anonym 1842, S. 15: „Ces deux femmes me paraissent beaucoup mieux indiquer les figurations des excès du spiritualisme exclusif et vague, et du matérialisme grossier. Si telle a été l'idée du peintre de l'hémicycle, il a parfaitement reproduit le second type dans cette figure lourde, épaisse et sans charme qui étale des appas rougis et pesant.“

⁷² Anonym 1842, S. 14: „Que par l'art du Moyen-Âge on entende exprimer l'essor de l'élément spirituel et l'aspiration religieuse prédominant sur l'élément matériel et condamnant la vie terrestre, c'est fort bien. Les monuments des arts plastiques au Moyen-Âge peuvent, à la rigueur, exprimer cette pensée. Et la figure produite par le peintre est convenablement expressive. Mais, pourquoi donc accoler le nom de Renaissance à cette grosse image de courtisane? [...] La femme que nous voyons ici est d'un style qui touche au Bernin, et c'est le nom de *Décadence* qu'il conviendrait de lui appliquer.“

⁷³ Rosenthal 1858, Bd. 6, Heft 4, S. [9]: „die Renaissance, dies reizende Schoßkind der Prunksüchter“

⁷⁴ *The Architect and Building News*, 1882, Bd. 27, S. 41: „The semi-nudity and the attention fixed on the Greeks are no less emblematic of the succeeding ages.“

Literatur

Allemand-Cosneau 1999 – Claude Allemand-Cosneau, L'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts de Paris, ou l'histoire figurée de l'art, in: *Paul Delaroche. Une peintre dans l'histoire*, hg. von demselben und Isabelle Julia, Nantes, Musée des Beaux-Arts, und Montpellier, pavillon du Musée Fabre, Paris 1999, S. 105–129.

Almanach 1853 – *Almanach de la littérature, du théâtre et des beaux-arts*, Paris 1853.

Anonym 1841 – Anonym, La Salle des Cours de L'École des Beaux-Arts, peintures de M. Paul Delaroche, in: *L'Artiste: Journal de la littérature et des Beaux Arts*, 1841, 2. Serie, Bd. 8, S. 353–354.

Anonym 1842 – Anonym, L'assemblée des artistes, par M. Paul Delaroche, in: *La Phalange*, Bd. 11, 1. Januar 1842, S. 11–16.

Anonym 1857 – Anonym, Paul Delaroche, in: *Unsere Zeit. Jahrbuch zum Konversationslexikon*, Bd.1, Leipzig 1857, S. 259–278.

Balzac 1828 – Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris 1838.

Bann 1997 – Stephen Bann, *Paul Delaroche: History Painted*, London 1997.

Bann 2003 – Stephen Bann, Pre-Histories of Art in Nineteenth-Century France: Around Paul Delaroche's Hémicycle des Beaux-Arts, in: *The art historian: national traditions and institutional practices*, hg. v. Michael Zimmermann, Williamstown (Mass.)/New Haven 2003, S. 25–40.

Bann 2004 – Stephen Bann, Paul Delaroche à l'hémicycle des beaux-arts: l'histoire de l'art et l'autorité de la peinture, in: *Revue de l'art*, 2004, Bd. 146, S. 21–34.

Bann 2018 – Stephen Bann, Inventing the Renaissance in nineteenth-century France, in: Bolzoni/Payne 2018, S. 31–48.

Barbier 1836 – Auguste Barbier, *Salon de 1836*, Paris [1836].

Bolzoni/Payne 2018 – Lina Bolzoni und Alina Payne (Hg.), *The Italian Renaissance in the 19th century: Revision, Revival, Return*, Mailand 2018.

Burckhardt 2014 – Jacob Burckhardt, Werke, Bd. 17: *Vorlesungen über Renaissance, Notizen zur italienischen Kunst seit dem XV. Jahrhundert*, hg. v. Maurizio Ghelardi, Susanne Müller, Basel 2014.

Blanc 1857 – Charles Blanc, *Trésor de la curiosité tiré des catalogues de vente*, Paris 1857.

Blanc 1863 – Charles Blanc, *Histoire des Peintres de toutes les écoles, École Française*, Bd. 3, 1863.

Bonnet 1996 – Alain Bonnet, Une histoire de l'art illustrée: L'hémicycle de l'École des Beaux-Arts par Paul Delaroche, in: *Histoire de l'art*, 1996, Bd. 33/34, S. 17–30.

Bonnet 2020 – Alain Bonnet, *Vitet, Ludovic*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/vitet-ludovic.html>. Aktualisiert 3.3.2020 [aufgerufen 20.5.2021].

Camesasca/Fohr/Ternois 1984 – Ettore Camesasca, Robert Fohr, Daniel Ternois, *Tout l'œuvre peint de Ingres*, Paris 1984.

Catalogue 1859 – *Catalogue des tableaux et statues du Musée de la ville de Nantes*, Siebte Auflage, Nantes 1859.

Delécluze 1828 – Étienne-Jean Delécluze, *Précis d'un Traité de peinture*, Paris 1828.

Delécluze 1841 – Étienne-Jean Delécluze, L'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts peint par M. P. Delaroche, in: *Journal des Débats*, 01.12.1841, S. [2]f.

Delécluze 1853 – Étienne-Jean Delécluze, Notice explicative, in: *L'Hémicycle du Palais des beaux-arts, peinture murale exécutées par Paul Delaroche et gravée au burin par Henriquel-Dupont*, Paris o.J. [1853], S. 3–8.

Description 1841 – *Description exacte du tableau de M. P. Delaroche exposé au Palais des Beaux-Arts*, Paris 1841.

Dezailier D'Argenville 1787 – Antoine Nicolas Dezailier D'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs depuis la renaissance des arts; Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts*, chez Debure l'aîné, Paris 1787.

Dictionnaire 1860 – *Dictionnaire de la conversation et de la lecture: inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous, par une société de savants et de gens de lettres*, Bd. 9, hg. v. M. W. Duckett, Paris 1853–1860.

Gardini 2010 – Nicola Gardini, *Rinascimento*, Turin 2010.

Gavoille 2020 – Aurélie Gavoille, *Delécluze, Étienne Jean*, <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/delecluze-etienne-jean.html>, überarbeitet am 03.03.2020 [aufgerufen 20.5.2021].

Graham 2014 – Graham, Jenny, Amorous passions: Vasari's legend of Fra Filippo Lippi in the art and poetry of the nineteenth century, in: *Studi di Memofonte*, 2014, Bd. 12, S. 187–210.

Hawley 1981 – Henry Hawley, Some intimate sculptures of Feuchère, in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1981, Bd. 68, S. 75–82.

Heindl 2010 – Edith Heindl, Zwischen Werkkopie und Künstlerkult: die museale Ausstattung der Chapelle de l'École des Beaux-Arts in Paris mit Xavier Sigalons Kopie von Michelangelos „Jüngstem Gericht“ (1833–1837), in: *Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart; Festschrift für Hans-Christoph Dittscheid zum 60. Geburtstag*, hg v. Albert Dietl, Augsburg 2010, S. 681–718.

Hönes/Kuhn/Petcu/Thürigen 2013 – Hans Christian Hönes, Léa Kuhn, Elizabeth J. Petcu, Susanne Thürigen, *Was war Renaissance? Bilder einer Erzählform von Vasari bis Panofsky*, Passau 2013.

Hotchkiss Walsh 2002 – Philip Hotchkiss Walsh, Viollet-Le-Duc and Taine at the École des Beaux-Arts: On the first professorship of art history in France, in: *Art History and its Institutions*, hg. v. Elizabeth Mansfield, London 2002, S. 85–99.

Janin 1832 – Jules Janin, L'Antiquaire, in: *Soirées littéraires de Paris*, hg. v. Amable Tastu, Paris 1832, S. 252–282.

Janin 1844 – Jules Janin, *L'Été à Paris*, Paris 1844.

Janin 1853 – Jules Janin, Jean Feuchère, in: *Catalogue du Cabinet du feu M. Feuchère, Statuaire*, Paris 1853, S. 5–18.

Kintzinger 1995 – Marion Kintzinger, *Chronos und Historia: Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Wiesbaden 1995.

- Kugler 1854** – Franz Kugler, Kunstreise im Jahr 1845, in: *Kleine Schriften über neuere Kunst und deren Angelegenheiten*, Stuttgart 1854, S. 429–552.
- Kuhlmann-Hodick 1993** – Petra Kuhlmann-Hodick, *Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Frankfurt am Main u.a. 1993.
- Kuhn 2020** – Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Fink 2020.
- Lammel 1995** – Gisold Lammel, Nachruhm. *Bilder zur Kunstgeschichte. Zwischen Wahrheit und Wunsch*, Münster 1995.
- Lenoire 1798** – Alexandre Lenoire, *Description historique et chronologique des monumens de sculpture, réunis au Musée des monumens français*, Paris 1798.
- Levine 2018** – Neil Levine, The unexpected fate of the Italian Renaissance in nineteenth-century French architecture, in: Bolzoni/Payne 2018, S. 491–508.
- Locher 2007** – Hubert Locher, Renaissance, in: *Mythen der Kunstgeschichte*, hg. v. Tristan Weddigen, *kritische berichte*, 2007, Bd. 3, S. 31–33.
- Mazzetti di Pietralata 2011** – Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Joachim von Sandrart (1606–1688). I disegni* (=Studi della Bibliotheca Hertziana), zugl. Dissertation Università La Sapienza 2004, Cinisello Balsamo 2011.
- Méry de Bellegarde 1987** – Clotilde Méry de Bellegarde, Ludovic Vitet et la création des Monuments Historiques, in: *Les Monuments historiques demain*, hg. v. Direction de Patrimoine, Paris 1987, S. 71–72.
- Meyer 1867** – Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789, zugleich in ihrem Verhältnis zum politischen Leben, zur Gesittung und Literatur*, Leipzig 1867.
- Michelet 1855** – Jules Michelet, *Histoire de France*, Bd. 7: *Renaissance*, Paris 1855.
- Nerlich 2016** – France Nerlich, Palette contre plume. Peindre l'histoire de l'art. Le cas de Paul Delaroche et de Johann Friedrich Overbeck, in: *Histoire de l'art*, 2016, Bd. 79, Nr. 2, S. 11–24.
- Nicolaisen/Schieder/Schmidt 2015** – Jan Nicolaisen, Martin Schieder, Hans-Werner Schmidt (Hg.), *Eugène Delacroix & Paul Delaroche: Geschichte als Sensation*, Ausstellungskatalog Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 11. Oktober 2015–17 Januar 2016.
- Noell 2016** – Matthias Noell, Denkmalsammlungen, Denkmalarchive: zur Rolle der Fotografie in den Denkmalinventaren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, in: *Architektur Fotografie: Darstellung Verwendung – Gestaltung*, hg. von Hubert Locher und Rolf Sachsse, Berlin 2016, S. 24–39.
- Paris illustré 1855** – *Paris illustré. Son histoire, ses monuments, ses musées, son administration, son commerce et ses plaisirs. Nouveau guide des voyageurs, publié par une société de littérateurs, d'archéologues et d'artistes*, Paris 1855.
- Pfisterer 2014** – Ulrich Pfisterer, Raffaels Muse – erotische Inspiration in der Renaissance, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 2012, Bd. 38, S. 62–83
- Plagemann 1967** – Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870: Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München 1967.
- Prat 2012** – Louis-Antoine Prat, *Paul Delaroche* [Ausstellung Musée du Louvre, 8. März–21. Mai 2012], Paris 2012.

Rosenthal 1858 – Sigmund Rosenthal, Wiener Wochenschau, in: *Wiener Modespiegel / Lesehalle*, 1858, Bd. 6, Heft 4, S. [9].

Simone 1969 – Franco Simone, Das Mittelalter, die Renaissance und die moderne Forschung, in: *Zu Begriff und Problem der Renaissance*, hg. v. August Buck, Darmstadt 1969, S. 122–150.

Springer 1856 – Anton Springer, Die bildenden Künste in der Gegenwart, in: *Die Gegenwart. Eine encyklopädische Darstellung der neuesten Zeitgeschichte für alle Stände*, hg. v. August Kurtzel, Bd. 12, Leipzig 1856, S. 673–810.

Springer 1884 – Anton Springer, *Die Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1884.

Tillier 2018 – Bertrand Tillier, Jules Janin, Chiffonier, Antiquaire, et Naturaliste de Paris, in: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Bd. 118, Nr. 3, 2018, S. 599–610.

Turner 2009–2012 – Simon Turner, *Wenceslaus Hollar: New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts, 1400–1700*; Bd. 1–9, 2009–2012.

Van Zanten 1978 – David van Zanten, Félix Duban and the buildings of the „Ecole des Beaux-Arts“, 1832–1840, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1978, Bd. 37, S. 161–174.

Vitet 1841 – Ludovic Vitet, La Salle des prix à l'École des Beaux-Arts, in: *Revue des Deux Mondes*, 1841, Bd. 28, S. 937–954.

Warnke 1977 – Martin Warnke, Die erste Seite aus den ‚Viten‘ Giorgio Vasaris: der politische Gehalt seiner Renaissancevorstellung, in: *kritische berichte*, 1977, Bd. 5, S. 5–28.

Bildnachweise

Abb. 1: Balzac 1828, S. 26 · Abb. 2, 5, 6, 10–12: © The Trustees of the British Museum · Abb. 3: Bann 1997, Abb. 123 · Abb. 4: L'Hémicycle 1853, Tafel [3] · Abb. 7: Paris illustré 1855, S. 295 · Abb. 8: Bann 2018, Abb. 4 · Abb. 9: Bann 2018, Abb. 3