

Zu den italienischen Ansichten von Ingres

Autor(en): **Naef, Hans**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **45 (1958)**

Heft 6: **Land- und Ferienhäuser**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-35052>

Nutzungsbedingungen

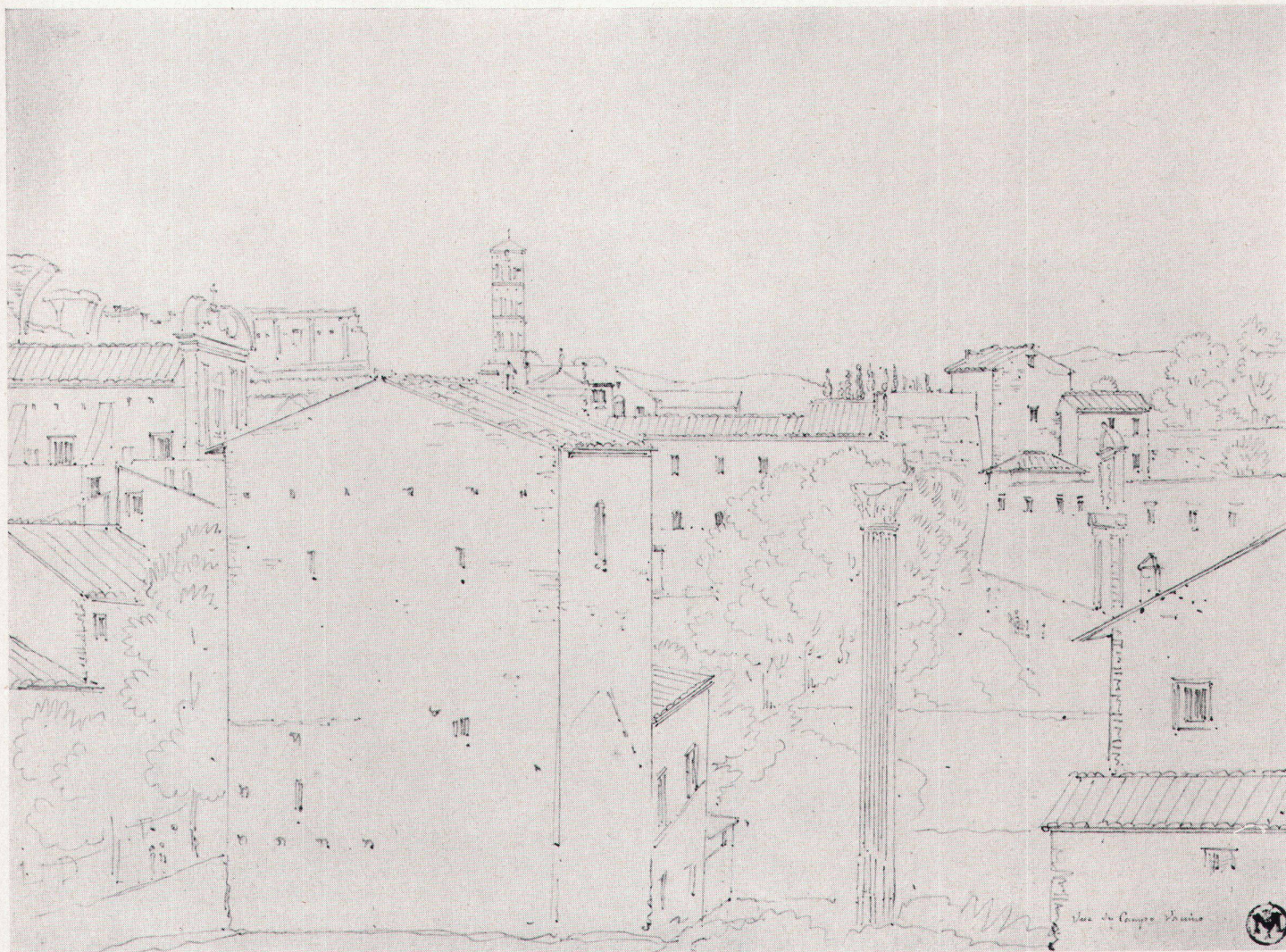
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

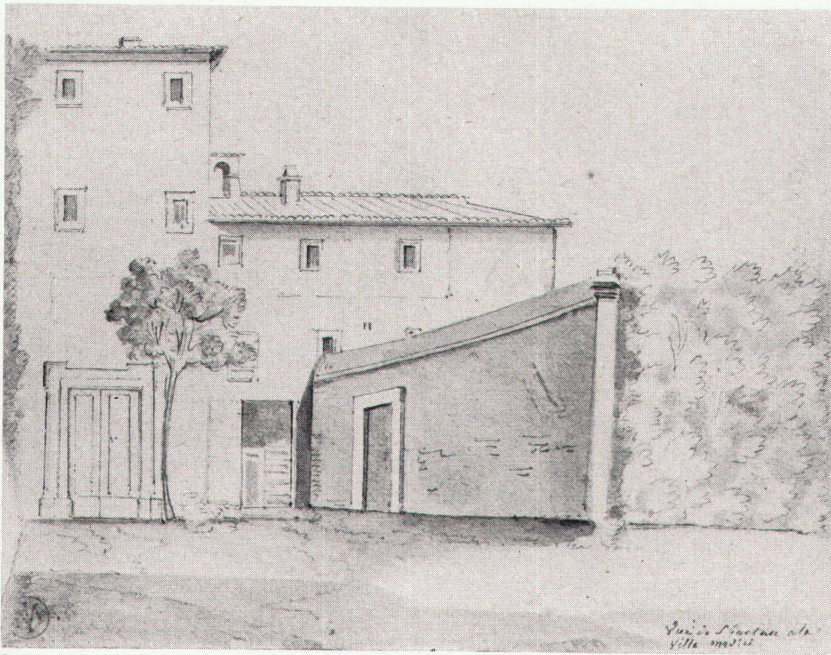


Es gehört zum unerreichten Weltumfang der Poussin-Landschaft, daß in ihr die Natur und das von Menschenhand geformte Geistesgebilde sich durch- und aneinander zu ihrer höchsten Wesenheit steigern: was die Natur in ihrer ewig waltenden Größe ist, bestimmt sich nicht deutlicher als am Menschenwerk, welches von ihr beraumt und überdauert wird, und was die Größe des Menschen ausmacht, wird ablesbar an dieser Bestimmungskraft, die ein Tempel, ein Palast oder von ihnen auch nur eine gestürzte Säule in der Poussin-Landschaft ausübt. In ihr herrscht selbst noch im Tragischen eine Äquivalenz zwischen Natur und Menschenwerk, die beide für sich allein nie an eine Totalität des Daseins erinnern könnten, wie sie bei Poussin gestaltet ist.

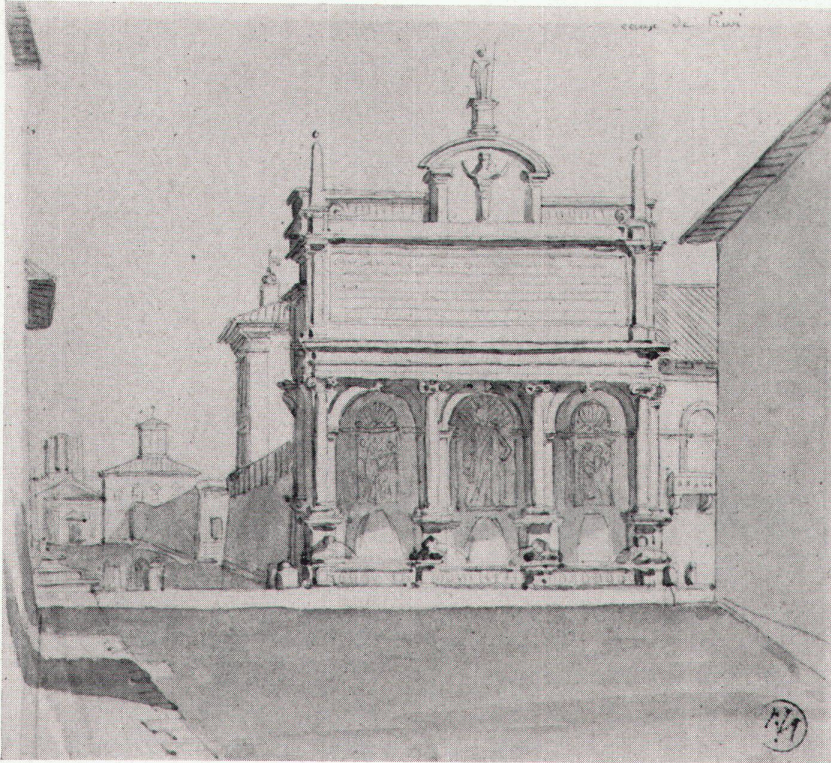
Es ist dienlich, von dieser einzigen Mitte auszugehen, wenn man die Landschaften von Ingres charakterisieren will, denen das Zürcher Kunsthaus vor kurzem die erste Ausstellung gewidmet hat¹ und für deren Wertung die kritischen Instrumente noch kaum geformt sind. Von dieser klassischen Mitte befinden sich die Ingres-Landschaften ähnlich weit, doch in entgegengesetzter Richtung entfernt wie diejenigen von Claude: so wie dieser die Größe von Poussin gerade deshalb nicht mehr ganz erreicht, weil er das Landschaftliche prävalieren läßt, so bleibt Ingres von der poussinischen Totalität insoweit entfernt, als er das von Menschenhand Errichtete vor der Natur gelten läßt.

Mit andern Worten: die Landschaftszeichnungen von Ingres halten sich vor allem an architektonische Gebilde. Indes wäre man auf falscher Fährte, wollte man sie einfach als Architekturzeichnungen begreifen. Wäre es ihrem Autor um solche gegangen, so hätte er sich zweifellos strenger an diejenigen Architekturen gehalten, die seinem klassisch-klassizistischem Geschmack entsprachen. Auch hätte er dann das einzelne Gebäude im optimalen Darstellungswinkel zu zeigen versucht. In Wirklichkeit liebt er aber den pittoresken Komplex und Zusammenhang, in dem sich die verschiedenen Epochen, auch die seinen ausgesprochenen Prädilektionen entgegengesetzten, begegnen. Lieb sind ihm ferner große leere Vordergründe, die zuweilen mehr als die Hälfte der Zeichenfläche einnehmen, dieweil die Ferne dann um so Mehreres zusammenschließt. Oder umgekehrt rückt er manches nahe vors Auge heran und genießt die künstlerische Sensation des Sturzes in die Perspektiventiefe.

¹ Jean-Auguste-Dominique Ingres, Blick über das Forum Romanum nach Südosten. Bleistift. 173 x 237 mm
Le Forum Romanum vu du nord-ouest. Crayon
View of the Roman Forum facing southeast. Pencil



2



3

2
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Villa Medici, der Pavillon San Gaetano. Bleistift, mit Sepia laviert. 109×142 mm
Villa Médicis, le Pavillon San Gaetano. Crayon et sépia
Medici Villa, San Gaetano Pavilion. Pencil with sepia wash

3
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Fontanone dell'Acqua Felice. Bleistift, mit Sepia laviert. 110×122 mm
Fontanone dell'Acqua Felice à Rome
The Fontanone dell'Acqua Felice in Rome

So wenig wie als Architekturzeichnungen lassen sich die Ingres-Landschaften als Veduten begreifen, sofern diese als die möglichst genaue Wiedergabe von bestimmten Lokalitäten definiert sind. Wohl sind die Wiedergaben von Ingres genau, aber die Genauigkeit ist beiläufig erreicht und nicht ihr eigentliches Ziel. Daß dieses im Künstlerischen gesucht und gefunden wurde, darüber belehren die Zeichnungen selber auf herrlich unwidersprechliche Weise.

Beim Versuch, die Ansichten von Ingres in eine Ordnung zu bringen, schließen sich manche Blätter von selbst zu Gruppen zusammen, während sich auch vom Übrigbleibenden noch manches auf gewisse Nenner bringen läßt:

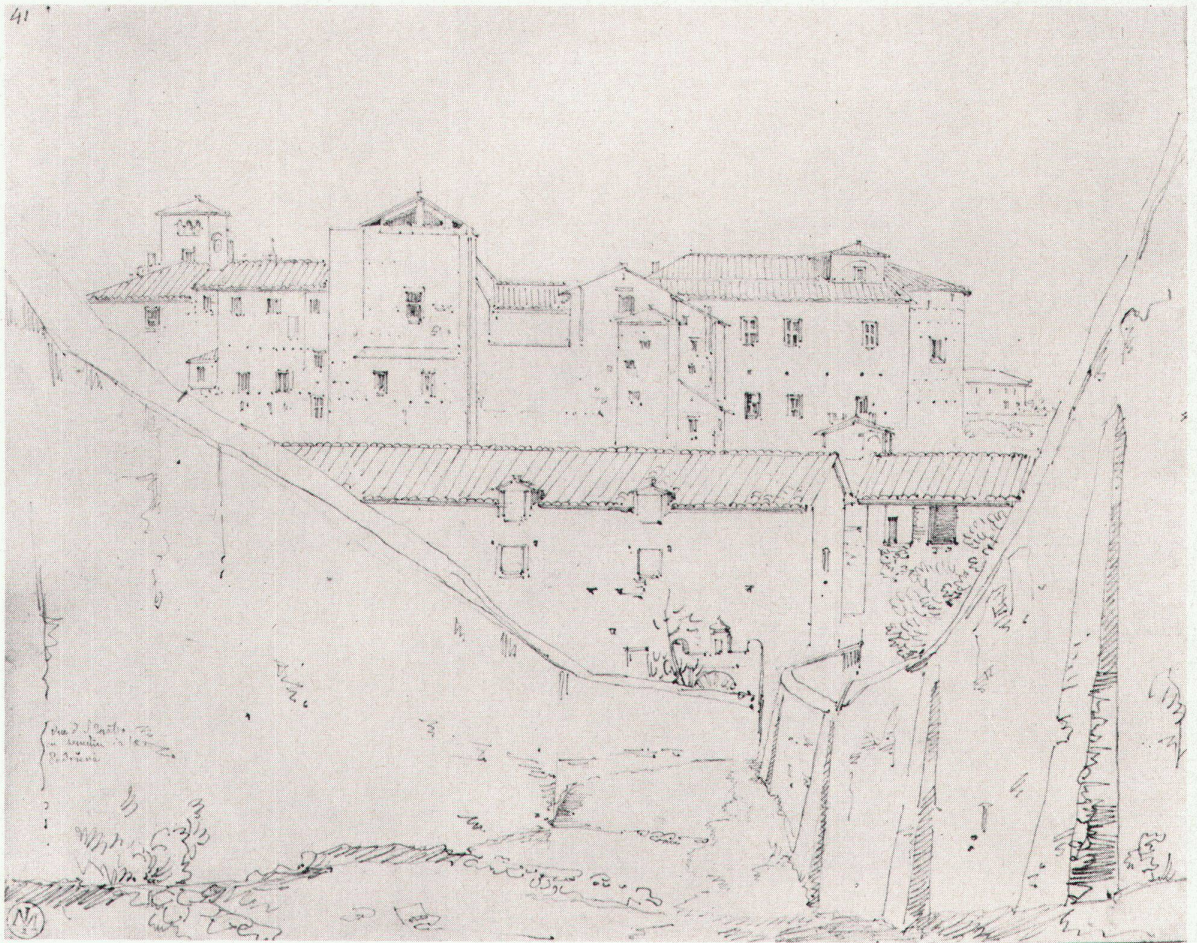
Die erste dieser Gruppen besteht aus den sepialavierten Bleistiftzeichnungen nach Motiven der Villa Medici. Ingres kam im Oktober 1806 als Pensionär der französischen Akademie nach Rom, und einige Wochen später bezog er in deren Areal ein Atelier im Pavillon San Gaetano, der in zwei seiner Zeichnungen vor uns steht, während der Blick aus seinem Fenster ihm einige seiner schönsten Motive gesendet hat. In Paris hatte der Rompreisträger seine Braut Julie Forestier zurückgelassen, und es ist brieflich bezeugt, daß er ihr sein neues Ambiente in Bildern zu schildern begann². Der Sendung gehörten offenbar die fünfzehn Blätter an, die im Katalog der Zürcher Ausstellung unter Nr. 5 bis 19 aufgeführt sind (wir halten uns im folgenden an die Nummern dieses Kataloges, ohne ihn selber noch zu erwähnen). Alle in gleicher Technik gearbeitet, weisen sie auch ähnliche Maße auf: bei drei einzigen geringfügigen Abweichungen beträgt entweder ihre Höhe oder ihre Breite 109 mm. Ferner sind sie zum Teil, offenbar von Ingres selbst, numeriert. Die höchste dieser Nummern ist 17 (Nr. 17), woraus man schließen muß, daß die Reihe nicht vollständig bekannt ist. Vielleicht darf man als Zentrum dieses ganzen Ensembles den Blick aus Ingres' Fenster im Pavillon San Gaetano auf den Palazzo der Villa Medici begreifen: dieses Blatt (Nr. 4), eines der größten und schönsten überhaupt, stammt jedenfalls aus dem gleichen Jahre 1807 wie die anderen, was durch Ingres' eigenhändige Datierung bezeugt ist. Die Motive der Villa Medici enthalten neben dem architektonischen ausnahmslos auch das Moment der Vegetation. Diese ist aber schon dem Objekt nach eine domestizierte, zur Hauptsache aus den geschnittenen Hecken der Villa bestehend, und Ingres tut charakteristisch ein übriges, um sie möglichst stereometrisch aufzufassen: was er sieht, sind meist eigentliche Laubarchitekturen. Die Sepialavierung addiert zur reinen Bleistiftzeichnung Licht und Schatten, und es ist typisch, daß selbst diese architektonischen Charakter annehmen: sie schaffen keine weichen, schwebenden Übergänge, sondern formulieren kantig begrenzte, kubische Formgebilde von einem sehr eigentümlichen Reiz. Nach Lapauze hat Julie Forestier lange nach Auflösung ihres Verlöbnisses das ganze Ensemble an Ingres zurückgegeben, was erklärt, warum es sich heute in Montauban befindet.

Die zweite kohärente Gruppe von Ingres' römischen Ansichten ist die reichste, schönste und mit seinem spezifischen Genie engstverwandte, die er geschaffen hat. Es lassen sich ihr bis heute fünfunddreißig Blätter von gleicher Technik und ähnlichen Maßen zuzählen. Sie sind mit verschwindenden Ausnahmen von Ingres selber meist links unten topographisch bezeichnet, und manche davon hat er links oben numeriert. Die höchste dieser Nummern ist 41 (Nr. 63), was wiederum auf einiges Fehlende schließen läßt. Es handelt sich um reine Bleistiftzeichnungen, und wiewohl gerade diese magistrale Gruppe auf bisher unerklärliche Weise die unbekannteste geblieben ist, mutet sie doch am vertrautesten an, weil Ingres viele seiner berühmten römischen Bleistiftporträts mit ähnlichen Ansichten bereichert hat. Es ist schon die Behauptung hasardiert worden, daß die ganze Serie im Hinblick auf die Ausschmückung solcher Bildnisse entstanden sei⁴. Wir kennen aber nur zwei Porträt-darstellungen, deren landschaftliche Hintergründe mit



4

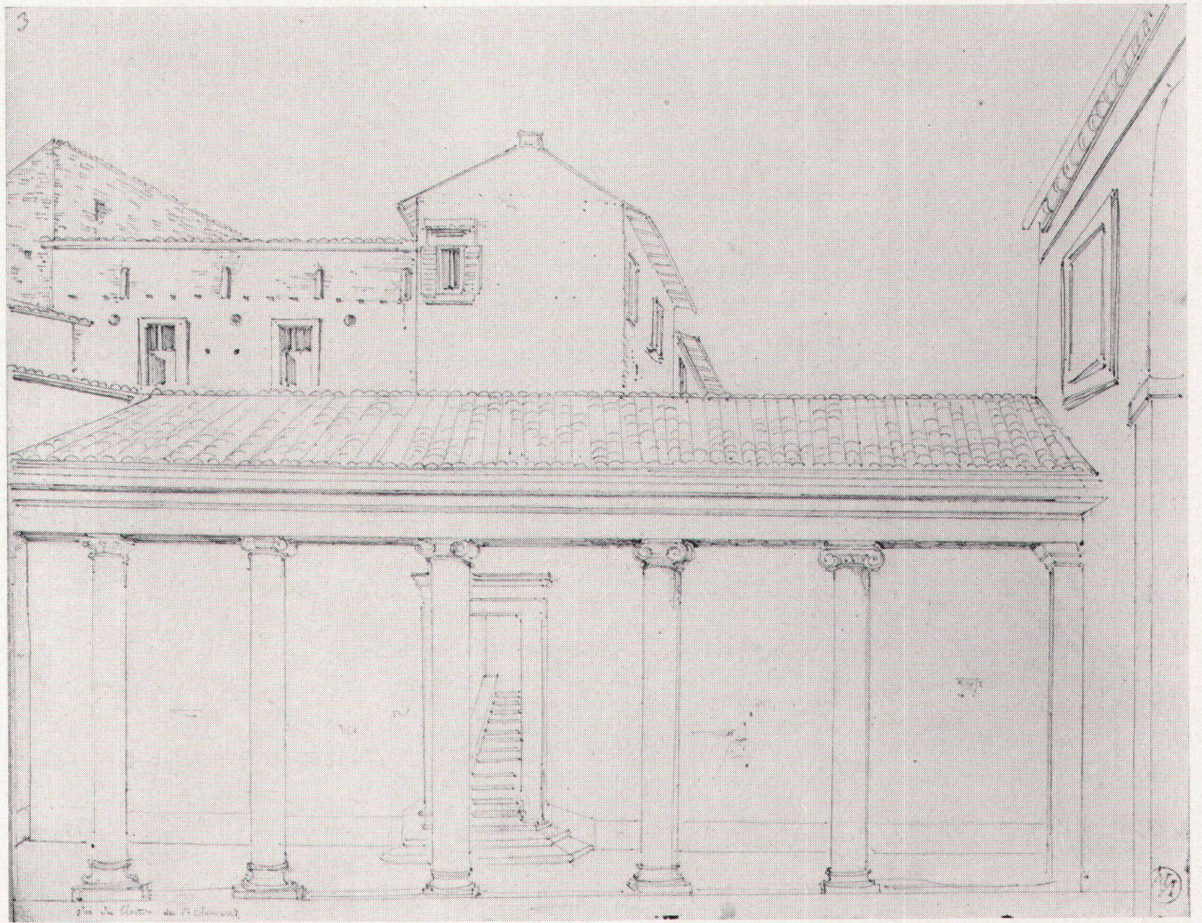
4
 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Villa Medici, Blick von Ingres' Fenster
 im Pavillon San Gaetano auf den Palazzo, 1807. Bleistift, mit Sepia
 laviert. 288 × 231 mm
 La Villa Médicis vue de la fenêtre d'Ingres au pavillon San Gaetano
 Medici Villa, View of Ingres' window in the San Gaetano Pavilion
 toward the Palazzo



5

Ansichten aus dieser Serie eine etwas unmittelbare Verwandtschaft aufweisen. Es sind die Bildnisse von Ingres' Freund Marcotte und dasjenige des Cte de Landos, jenes 1811, dieses 1812 entstanden (vgl. Nr. 96, Abb. 13, und Nr. 34)⁵. Es ist nicht unmöglich, daß diese beiden Daten auch für die ganze Landschaftsserie einigermaßen verbindlich sind, doch wird man bedenken müssen, daß Ingres schon 1808, als er im Bildnis des Komponisten Victor Douren unseres Wissens zum erstenmal einen solchen Hintergrund verwendete⁶, über die gleiche Meisterschaft verfügte, die ihm dann mindestens zehn Jahre lang, bis gegen das Ende seines ersten römischen Aufenthalts, zu Gebote stand, wie es beispielsweise das 1818 gezeichnete Bildnis des Generals Dulong de Rosnay beglaubigt⁷. Man hat sich ferner gefragt, ob Ingres diese zweite Serie seiner Ansichten in Absicht auf ein schließlich nicht zustande gekommenes Kupferstichwerk über Rom gezeichnet habe. Solange aber diese Frage nicht durch einen materiellen Beweis ihre Bejahung erhält, wird sie dadurch verneint, daß diese Zeichnungen wie schon gesagt nicht den vedutenhaften Charakter haben, welchen der genannte Zweck aller Wahrscheinlichkeit nach gefordert hätte. Die von Ingres' originärstem Schöpferum geprägten Blätter begreifen sich am besten als ihr eigener Zweck. In einer an Cézanne gemahnenden Weise ist hier die Welt der sichtbaren Erscheinung auf ihr letztes künstlerisches Substrat zurückgeführt. Der Versuch, die Wirklichkeit – ohne sie im geringsten preiszugeben – auf bloße Striche und Punkte zu reduzieren, zeitigt als Resultat jenes seltene Wunder, in welchem das selbständige Wesen der Kunst mit demjenigen der Wirklichkeit *in der Erscheinung* kongruiert. Von dieser Wesentlichkeit ist es nur ein einzelner Ausdruck, wenn der dem Objekt nach weit aufgetane Perspektivraum in die Zeichenfläche zu

deren höchster klingender Wertigkeit und Dichte hervor- und zurückgeholt wird. Und ebenso wertig wie die Fläche selber wird ihre rechtwinklige Form. Die Parallelität zu den Rändern wird im Sinne der Verankerung und des Tragens ausgewertet, vor allem aber ist jede Abdringung von den Seitengeraden, jeder durch Verkantung entstehende Winkel als herrliche Spannung empfunden. Insbesondere die Vertikallinien der Gebäudemauern weichen oft vom geometrischen Lot um jene geheimnisvollen Haaresbreiten ab, die zwischen der toten Korrektheit und dem Wunder des Lebendigen liegen. Wiederum ist es das an Cézanne geschulte Auge, das dieser lebenerzeugenden Abweichungen am deutlichsten ansichtig wird. In vielen dieser Zeichnungen gibt es einige wenige Linien, die mit dem Lineal gezogen sind, was ihnen schon zum Vorwurf gereichte⁸. Eine exaktere Lesart dürfte besagen, daß hier das abstrakte Wesen der Kunst über die ihm gesetzten Schranken der Unsichtbarkeit in leiser Andeutung wunderbar hinausdrängt und zum Maße dafür wird, was die Freiheit an Zucht und das Zuchtvolle an Freiheit ist. Zweifellos konstituieren diese Zeichnungen das gültigste Rombild des Klassizismus, doch ist in eben ihrer Gültigkeit der Klassizismus hier nicht ihre Beschränkung, sondern es sind diese Blätter eine seiner dauerkräftigen, ins Zeitlose hinaufreichenden Erscheinungen. Sie halten den Vergleich mit alten Meisterzeichnungen aus und haben zugleich für das moderne Empfinden ihren hohen Reiz. Zu den glücklichsten Kritikergebnissen der Zürcher Ausstellung gehören die folgenden Sätze Max Adolf Vogts, welche der schönen Wahrheit dieser künstlerischen Gebilde ein helles Echo geben: «Ingres' gerade Linie ist kein Linealstrich, sondern eine gespannte Saite, und es handelt sich tatsächlich in vielen Stücken darum, Architektur in Musik umzusetzen . . . Nicht nur die Linie,



6

auch der Punkt ist für Ingres ein Gestaltungsmittel erster Ordnung; über einzelne Blätter ist eine Punktsaat ausgestreut, die sich wie eine Partitur lesen läßt⁹.»

Außer den beiden besprochenen Serien läßt sich nach dem heutigen Stand der Forschung im Werk von Ingres mit Sicherheit nichts erkennen, was sich aus Gründen der Immanenz zu einer dritten Landschaftsgruppe zusammenschlüsse. Es lockt aber, einige besonders schöne römische Ansichten wenigstens von außen her zu ordnen. Es handelt sich in erster Linie um eine Anzahl laviertes Blätter von verschiedenen Formaten und unterschiedlicher Ausgeführttheit, in denen sich Ingres nicht allein dem mit Punkt und Linie zeichnerisch Erfäßbaren, sondern auch dem Licht und der Atmosphäre zuwendet in einer Weise, die er selber sich theoretisch kaum zugestanden hat. Bei aller puritanischen Sparsamkeit der Mittel erreichen diese Werke eine gewisse Wandwirkung, die sie auch demjenigen zugänglich und zur Freude macht, der nicht auf die feinste Ingres'sche Optik eingestellt ist. Schon die Villa-Medici-Gruppe beschäftigt sich zwar mit Licht und Schatten, übersetzt sie aber ins Kubische, während die hier gemeinten Blätter bei aller soliden graphischen Substruktion dem Zauber der webenden Atmosphäre viel tiefer verfallen und Wirkungen erreichen, die des italienischen Corot würdig sind. Man muß es bedauern, daß Ingres sich diesen sensiblen Stufungen nicht öfter anvertraut und nach den herrlichsten Beweisen, die er sich selber gegeben hat, dem Formvermögen des Lichtes so selten gläubig begegnet ist. Indes, er war Ingres und hatte in der Ökonomie der französischen Kunst vornehmlich zu leisten, was einem Corot nicht erreichbar gewesen wäre.

Es bleibt unter den römischen Ansichten ein Rest von Skizzen, welche die ganze Skala von der künstlerisch belanglosen Notiz

pro memoria bis zur unübersehbaren Andeutung des Schönsten durchlaufen, welches Ingres in den zur Vollkommenheit poussierten Landschaften verwirklicht hat. Will man diese Croquis zu einer vierten Gruppe zusammenschließen, so lassen sich nach zunehmend äußerlicherem Gesichtspunkt diejenigen Zeichnungen als eine fünfte begreifen, welche Ingres auf Ausflügen und Reisen geschaffen hat. Das Herrlichste stammt auch hier aus der Zeit seines ersten römischen Aufenthaltes, so das zauberhafte Aquarell von Castel Gandolfo (Nr. 155). Fast alle Reisen von Ingres, die bisher dokumentarisch beglaubigt sind, haben etwelche Zeichnungen eingetragen, aber diese wurden im Lauf der Zeit immer seltener. Das Jahr 1824 markiert das Ende seines italienischen Aufenthalts

5
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Blick auf das Kloster der SS. Quattro Coronati in Rom. Bleistift. 183 × 231 mm
Couvent des SS. Quattro Coronati à Rome
View of the Cloister of the SS. Quattro Coronati in Rome

6
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vorhof von San Clemente in Rom. Bleistift. 182 × 236 mm
Parvis de San Clemente à Rome
Forecourt of San Clemente in Rome

und den Beginn seiner Berühmtheit. Bald mit Ämtern und Würden überhäuft und in heiligem Eifer seiner Mission als *chef d'école* obliegend, entspannte er sich immer seltener zu jenem Zustand, dem die schönsten seiner Landschaften ihr Entstehen verdanken. Ohne daß er den französischen Motiven konsequent aus dem Wege ging, stammt das meiste und glücklichste auch nach dem ersten Rom-Aufenthalt wiederum aus Italien, so die schöne Ansicht vom Hof des Palazzo Vecchio in Florenz, die hier als spätere Zeichnung den frühen römischen folgt: bei allen Qualitäten der späteren spürt man doch das gleiche Nachlassen der Spannung, das sich im Werk von Ingres ganz allgemein und insbesondere bei den gezeichneten Bildnissen verfolgen läßt; nur fällt nach dem zweiten, 1841 endenden Rom-Aufenthalt die Kurve bei den Landschaften ungleich steiler ab.

Ob Ingres je das Bewußtsein seines landschaftlichen Genies besessen hat, kann bezweifelt werden. Es ist bezeichnend, daß diese Ansichten zu seinen Lebzeiten kein Gegenstand des Sammelns und des Handels waren. Die überwiegende Mehrzahl der bis heute bekannt gewordenen Landschaften hat er in aller Stille dem Museum seiner Vaterstadt Montauban vermacht, wo sich fast sein ganzes Atelier befindet. Diese riesige Sammlung weist bloß in seltenen Fällen etwas Vollendetes und zur Hauptsache fast nur Skizzen auf. Unter diese hat Ingres, ihrer Vollkommenheit ungeachtet, offenbar auch seine schönsten Landschaften gezählt. Ohne spezielle Nachforschungen in dieser kaum bearbeiteten Ingres-Domäne getätigt zu haben, sind uns außerhalb der Montalbaneser Sammlung in vieljährigem Umgang mit dem Gesamtwerk nicht mehr als zehn Blätter bekannt geworden, die einigermaßen zum Thema gehören¹⁰.

Anmerkungen

¹ Rome vue par Ingres. Die italienischen Landschaften und Ansichten aus dem Musée Ingres in Montauban, Kunsthaus Zürich, 5. März bis 13. April 1958.

² Lapauze, Le Roman d'amour de M. Ingres, Paris 1910, S. 69f., S. 124 und S. 136 (Briefe von Ingres aus Rom an die Familie Forestier vom 25. 12. 1806, 21. 2. 1807 und 1. 4. 1807).

³ Lapauze, Jean Briant paysagiste, Paris 1911, S. 37.

⁴ Daniel Ternois, Katalog der Ausstellung Flâneries et voyages de M. Ingres, Musée Ingres, Montauban 1952, S. 17f.

⁵ Die beiden Bildnisse sind abgebildet in Wildenstein, Ingres, London o. J., Tafel 20 und S. 18.

⁶ Hans Naef, Notes on Ingres Drawings I, The Art Quarterly, vol. XX, No. 2, Detroit 1957, Abb. S. 180.

⁷ Abgebildet in Lapauze, Ingres, Paris 1911, S. 175.

⁸ Siehe Anm. 4.

⁹ Neue Zürcher Zeitung, 7. März 1958, Abendausgabe.

¹⁰ Im Cleveland Museum of Art und in einer Privatsammlung in Cambridge, Mass., befinden sich zwei Ingres-Landschaften, die beide unten rechts, möglicherweise von der gleichen Hand, die aber nicht diejenige von Ingres ist, numeriert sind. Das Blatt in Cleveland trägt die Nummer 114, dasjenige in Cambridge (Abb. 50 in Mathey, Ingres, Dessins, Paris s. d.) die Nummer 140. Ob diese hohen Zahlen sich auf eine ganze Ingres'sche Landschaftsserie beziehen, muß bei aller Unwahrscheinlichkeit mindestens erwogen werden.

7

Jean-Auguste-Dominique Ingres, Der Hof des Palazzo Vecchio in Florenz. Bleistift. 171 × 214 mm
La cour du Palazzo Vecchio à Florence
The Courtyard of the Palazzo Vecchio in Florence

Sämtliche Zeichnungen gehören dem Musée Ingres in Montauban
Photos: Czetz & Huber, Zürich

