

ACCESS
POINTS
#11

JOHANNES GRAVE
**ZUGANGS-
DYNAMIKEN
IN DEN
BILDENDEN
KÜNSTEN**
WAS MACHT
ZUGÄNGLICHKEIT ODER
UNZUGÄNGLICHKEIT
MIT KUNST?

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG



ACCESS POINTS

Schriften der Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel
an der Universität Münster

Herausgegeben von Ursula Frohne und Reinold Schmücker

Redaktion:
Eberhard Ortland, Bernadette Collenberg-Plotnikov, Nora Kluck, Daniel Schlageter

Gestaltung und Satz:
Stefan Klatt, Daniel Schlageter

www.accesspoints.eu

#11

Johannes Grave

Zugangsdynamiken in den bildenden Künsten
Was macht Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit mit Kunst?

© 2026 Johannes Grave



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz

Umschlagabbildung: Ausschnitt aus der Ansicht des Salons von 1785 von Pietro Antonio Martini (Abb. 1).

Kolleg-Forschungsgruppe **Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel**, Münster
Published in Germany 2026

ISSN: 3054-4092
ISBN: 978-3-69012-011-1
DOI: 10.17879/69868620138
URN: urn:nbn:de:hbz:6-69868622960

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Die Kolleg-Forschungsgruppe **Zugang zu kulturellen Gütern im digitalen Wandel** wird finanziell gefördert
von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Projektnummer: 449836922).

Gefördert durch

 Deutsche
Forschungsgemeinschaft

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

Inhalt

I.	Zur Relevanz eines Blicks zurück in die Geschichte.	5
II.	Wie Zugang eine tiefgreifende Transformation der Kunstauffassung befördert: Ausstellungen, Museumsgründungen und die Entstehung der romantischen Malerei in Frankreich	8
	Ausstellungswesen und Kunstkritik.	8
	Musealisierung	13
III.	Wie die Steuerung von Zugang zu grundlegenden Verschiebungen in der Deutung von Kunstwerken beiträgt: das Beispiel des Revolutionsbildes von Eugène Delacroix	22
IV.	Wie Zugang durch Medienwechsel die Wahrnehmung von Kunst verändert: Aufmerksamkeitssteuerungen durch Reproduktion und Digitalisierung	34
	Schwarz-Weiß-Fotografie	34
	Digitalisate	37
V.	Wechselnde Aggregatzustände: Zugänge und Zurichtungen	41
	Literatur.	44
	Abbildungen	51

I. Zur Relevanz eines Blicks zurück in die Geschichte

Die neuen Möglichkeiten und veränderten Rahmenbedingungen sowohl der Produktion als auch der Rezeption von Kunst und Kultur, die mit der umfassenden digitalen Transformation unserer Lebenswelten einhergehen, geben der alten Frage nach der Gestaltung des Zugangs zu kulturellen Gütern eine neue Dringlichkeit. Wie gestalten wir den Zugang zu Objekten, um die herum sich unsere kulturellen Praktiken organisieren? Wie können verschiedene, teils miteinander konkurrierende Ansprüche in einem Feld, das hochgradig von technischen und rechtlichen Bedingungen geprägt ist, in einen Ausgleich miteinander gebracht werden? Und welche Veränderungen ergeben sich mit dem gegenwärtigen digitalen Wandel?

Dass sich solche Fragen stellen, liegt freilich nicht in der Natur von kulturellen Gütern begründet. Denn sie zeichnen sich weit überwiegend dadurch aus, dass sie durch ihre Nutzung oder ihren Genuss nicht erschöpft werden. Thomas Manns Roman *Die Buddenbrooks* kann unzählige Male gelesen werden, selbst wenn ein einzelnes Exemplar in Buchform irgendwann durch wiederholte Lektüre auseinanderfällt. Ähnliches gilt für Symphonien, Opern oder Theaterstücke: Einzelne konkrete Aufführungen können zwar nur von einem begrenzten Publikum verfolgt werden, aber das Stück selbst nutzt sich dadurch nicht ab. Für Werke der bildenden Kunst lässt sich ebenfalls festhalten, dass die Betrachtung durch eine Person weitere Rezeptionsakte in keiner Weise ausschließt. Auch wenn nicht alle zum selben Zeitpunkt Zugang zu bestimmten kulturellen Gütern haben, weisen Werke der Literatur, Musik sowie der performativen und bildenden Künste in der Regel keine Eigenschaften auf, die den Zugang zu ihnen prinzipiell beschränken.

Mit der digitalen Transformation nehmen die Zugangshürden potenziell weiter ab, weil mit ihr auch die Möglichkeiten der zeitgleichen Rezeption erweitert werden. Die digitale Aufnahme eines Konzerts kann von unbegrenzt vielen Menschen gehört werden, und beim Blick auf das hochauflösende Digitalisat eines Gemäldes droht nicht einmal mehr, dass die Sicht aufgrund des begrenzten Raums vor dem Bild durch andere Rezipienten eingeschränkt oder verwehrt wird. Je mehr kulturelle Güter im digitalen Raum verfügbar werden, desto entschiedener stellt sich daher die Frage, wie sich Möglichkeiten und Praktiken des Zugangs zu ihnen verschieben. Vieles spricht dafür, dass diese Verschiebungen gravierend sind und neue Aushandlungen erforderlich machen.

Vor dem Hintergrund der skizzierten Entwicklungen liegt es nicht gerade nahe, den Blick zurück in die Geschichte, genauer: in vordigitale Zeiten, zu wenden. Welche Rolle kann historisch orientierter Forschung beim Nachdenken über aktuelle Fragen des Zugangs zu kulturellen Gütern zukommen? Eine Blaupause für gegenwärtige Transformationsprozesse wird man in der Geschichte vergeblich suchen. Aber die Analyse längst vergangener Situationen und Entwicklungen bietet immerhin die Chance, die Perspektive

zu weiten und auf Aspekte zu stoßen, die bei einer Konzentration auf aktuell sich vollziehende Prozesse übersehen zu werden drohen. Denn beim Blick auf die gegenwärtige Lage lenken nicht selten die je für sich durchaus berechtigten Interessen Einzelner die Aufmerksamkeit auf bestimmte Potenziale und Probleme. Historische Distanz kann indes dabei helfen, nach schleichenden, zunächst latent bleibenden, aber langfristig wirksamen Effekten des veränderten Zugangs zu kulturellen Gütern Ausschau zu halten. Während es uns schwerfällt, beim Blick auf Prozesse in der Gegenwart über den Horizont der sie begleitenden Diskurse und Diskussionen hinauszudenken, können wir beim Blick zurück in vergangene historische Konstellationen Verschiebungen und Neuorientierungen erkennen, die den damaligen Zeitgenossen entgangen sind. Neben den möglichen Effekten von veränderten Zugangsbedingungen, die von den Akteurinnen und Akteuren selbst gesehen und diskutiert werden, kann daher der Rückblick auf historische Konstellationen auf unscheinbare Kollateraleffekte und Eigendynamiken aufmerksam machen. Deren vertiefte Analyse könnte wiederum den Blick für die Wandlungsprozesse in der Gegenwart weiten und für Aspekte sensibilisieren, die sonst verborgen bleiben.

In diesem Sinne schlage ich vor, ausgehend von exemplarischen historischen Episoden über Fragen des Zugangs zu kulturellen Gütern nachzudenken. Mit einem Fokus auf die französische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts sollen zugangsbedingte Dynamiken sondiert werden. Unter Zugangsdynamiken werden im Folgenden Prozesse und Entwicklungen verstanden, die in erheblichem Maße durch die Änderung von Zugangsbedingungen und -praktiken geprägt werden und dabei auf die Objekte zurückwirken, zu denen Zugang gewährt oder verwehrt wird. Die Wahl des Beispiels ist nicht gänzlich beliebig, da in Frankreich die Zugänglichkeit von bildender Kunst im 18. und 19. Jahrhundert erheblichen Veränderungen unterlag. Zugleich aber sollten die am Beispiel gewonnenen Einsichten auch über den konkreten Fall hinaus in einem gewissen Maße verallgemeinerbar sein.

Der erste Teil der folgenden Überlegungen (s.u. II) skizziert zunächst, wie sich mit der Etablierung eines öffentlichen Ausstellungswesens, der frühen Kunstkritik und der Gründung von Museen der Zugang zu bildender Kunst grundlegend wandelte. Diese Entwicklungen werden seit langem umfassend erforscht; sie sollen hier vor allem daraufhin befragt werden, wie sie die Wahrnehmung, das Verständnis und schließlich auch die Erscheinungsweise von Gemälden veränderten. Der kurze Abriss dieser historischen Episode mündet in die Hypothese, dass die romantische Malerei in Frankreich nicht ohne einschneidende Veränderungen des Zugangs zu bildender Kunst zu denken ist, dass mithin – zugespitzt und verkürzt formuliert – die Romantik in der Malerei auch als Effekt von Zugangsdynamiken verstanden werden muss. Im zweiten Teil (s.u. III) wird – gleichsam komplementär dazu – am Beispiel des Gemäldes *Die Freiheit führt das Volk* von Eugène Delacroix nachvollzogen, wie das Verwehren von Zugang, also die Nichtzugänglichkeit, ebenfalls erhebliche Effekte zeitigen kann. Wenn kulturelle Güter der Zugänglichkeit entzogen werden, so folgt daraus keineswegs, dass sich an ihnen keine Dynamiken mehr kristallisieren können. Vielmehr lässt sich zeigen, dass auch die Nichtzugänglichkeit – um es

erneut zugespitzt und verkürzt zu formulieren – Zugangsdynamiken anstoßen kann. Ein dritter Teil (s.u. IV) weitet den Blick über Frankreich und das 19. Jahrhundert hinaus, um sich der Frage zuzuwenden, inwiefern Reproduktionen von Werken der bildenden Kunst besondere Zugangsdynamiken freisetzen. Dieser Abschnitt schlägt eine Brücke in die digitale Gegenwart, indem danach gefragt wird, wie Digitalisate von Werken der bildenden Kunst neue Blicke eröffnen, aber auch Erfahrungsdimensionen in den Hintergrund treten lassen. Wenn selbst avancierte digitale Reproduktionen die Eigenschaften von Gemälden nicht vollumfänglich zu erfassen vermögen, liegt der Schluss nahe, dass auch die Gewährung von Zugang mittels qualitativ hochwertiger Reproduktionen die Wahrnehmung von Gemälden verändern dürfte (s.u. V).

II. Wie Zugang eine tiefgreifende Transformation der Kunstauffassung befördert: Ausstellungen, Museumsgründungen und die Entstehung der romantischen Malerei in Frankreich

Aus der Rückschau kann das Feld der bildenden Künste in Frankreich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie ein regelrechtes Experimentallabor zur Ausweitung des Zugangs zu kulturellen Gütern anmuten. Gleich in mehrfacher Hinsicht wurde der Zugang zu bildender Kunst, insbesondere zu Gemälden, erheblich erweitert – und zwar auf eine Art und Weise, die auch die Kunstproduktion nachhaltig prägte. Zentrum dieser Entwicklungen war der Louvre in Paris. Hier etablierte sich mit dem sog. Salon ein regelmäßiges öffentliches Ausstellungswesen, das zur Herausbildung der Kunstkritik beitrug. Zudem wurde der Louvre um 1800 Schauplatz einer einzigartigen Museumsgründung. All diese Entwicklungen hatten Folgen dafür, wie Gemälde wahrgenommen, konzeptualisiert und schließlich auch geschaffen wurden. Sie bieten daher besonders eindringliche Beispiele für Zugangsdynamiken, die nicht zuletzt die Objekte erfassen, zu denen Zugang gewährt wird.

Ausstellungswesen und Kunstkritik

Im 18. Jahrhundert lassen sich in Paris gleich mehrere wirkmächtige, mehr oder weniger regelmäßige Ausstellungsereignisse namhaft machen, die den Zugang zu Kunstwerken für breite Bevölkerungsschichten grundlegend veränderten.¹ Während die Pariser Stadtbevölkerung Gemälde zuvor vor allem in Kirchen hatte kennenlernen können und nur Wenigen die Kunstsammlungen vor Ort zugänglich waren,² boten neben dem zunehmenden Kunsthandel und Auktionswesen vor allem die öffentlichen Kunstaussstellungen eine präzedenzlose Fülle und Vielfalt von Bildern dar. Am bekanntesten sind die Ausstellungen der Académie royale de peinture et sculpture geworden, die – nach einigen Vorläufern – ab 1737 regelmäßig jährlich oder alle zwei Jahre ausgerichtet wurden und ihren Namen, Salon, nach dem Ausstellungslokal, dem Salon carré im Louvre, erhielten. Für die Salons gilt ebenso wie für andere Pariser Kunstaussstellungen des 18. Jahrhunderts, dass sie keineswegs

1 Für das Folgende vgl. insbesondere Thomas E. CROW: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985; Richard WRIGLEY: *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993; Eva KERNBAUER: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011; Gerrit WALCZAK: *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin 2015; Anja WEISENSEEL: *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017.

2 Vgl. Robert W. BERGER: *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park, PA 1999.

allein Adel, Klerus oder gehobenes Bürgertum adressierten, sondern breiten Bevölkerungsschichten zugänglich waren. Bei den Präsentationen auf der Place Dauphine, die vermutlich jedes Jahr für ein oder zwei Tage unter freiem Himmel veranstaltet wurden und bereits 1722 erstmals Gegenstand einer Berichterstattung im *Mercure* waren, ließ sich der Zugang ohnehin nicht reglementieren.³ Aber auch die sieben Ausstellungen der Malerzunft und ihrer Académie de Saint-Luc, die in den Jahren von 1751 bis 1774 in einer gewissen Konkurrenz zum Salon organisiert wurden,⁴ sowie der Salon selbst waren Ereignisse, die ein standesübergreifendes Publikum anzogen.

Die Folgen dieser bemerkenswert weitreichenden Öffnung sind oft beschrieben worden: Rein quantitativ müssen diese Ausstellungen eine erhebliche Verbreiterung des Zugangs zu Kunst bedeutet haben. Für den Salon des Jahres 1781 wird zum Beispiel die Zahl der Besucherinnen und Besucher auf 35.000 Personen geschätzt.⁵ Darüber hinaus verdankt sich dem Salon die Entstehung einer professionellen Kunstkritik, das heißt die Etablierung eines mehr oder weniger zusammenhängenden, öffentlichen Diskurses über die Bewertung von Gegenwartskunst, der nicht mehr von den Künstlern selbst dominiert wurde.⁶ Nachdem Pioniere wie Étienne La Font de Saint-Yenne die Legitimität eines Kunsturteils, das von Laien geäußert wurde, erstritten hatten, bildete sich rasch ein lebhafter und vielstimmiger Markt der publizistisch verbreiteten Meinungen heraus. Laien nahmen nun nicht nur für sich in Anspruch, ein begründetes Urteil über Kunst fällen zu können, sondern tauschten sich darüber auch in kleinen Druckschriften, Pamphleten und Zeitschriftenartikeln aus. Die vielfältige, bisweilen satirisch-burleske Kunstkritik des späten Ancien Régime dürfte zu einer schleichenden Relativierung von normativen Ansprüchen beigetragen haben.⁷ Kunstwerke wurden nicht mehr nur an einem Ideal vollkommener Kunst gemessen, sondern ließen sich nun auch als Gegenstände erfahren, die sehr unterschiedliche Reaktionen hervorrufen können. Mit den kunstkritischen Artikeln und Pamphleten zu

3 Vgl. Gerrit WALCZAK: „Unter freiem Himmel. Die Pariser Kunstausstellungen auf der Place Dauphine“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74 (2011), 77–98; ders.: *Bürgerkünstler*; Alessia RIZZO: „Il fait un effet surprenant“. Le ‚Expositions de la place Dauphine‘ a Parigi negli anni venti del Settecento“, in: *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome* 14 (2017), 180–203; Sarah SALOMON: *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie*, Göttingen 2021.

4 Vgl. Ángela JULIBERT JIMÉNEZ: „Les Salons de l'Académie de Saint-Luc (1751–1774)“, in: Jesper Rasmussen (Hg.): *La Valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle*, Paris 2009, 187–213; WALCZAK: *Bürgerkünstler*, 136–144; SALOMON: *Die Kunst der Außenseiter*.

5 Vgl. Charlotte GUICHARD: „Les circulations artistiques en Europe (années 1680–années 1780)“, in: Pierre-Yves Beaurepaire & Pierrick Pourchasse (Hgg.): *Les circulations internationales en Europe, années 1680–années 1780*, Rennes 2010, 385–398, bes. 390. Guichard geht offenkundig – und m. E. mit guten Gründen – davon aus, dass die Zahl der Besucherinnen und Besucher mindestens doppelt so hoch war wie die Zahl der verkauften *Livrets* (Kataloghefte). Für die Zahl der verkauften *Livrets* vgl. Udolpho VAN DE SANDT: „La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire“, in: *Revue de l'art* 73 (1986), 43–48, bes. 44.

6 Vgl. WRIGLEY: *The Origins of French Art Criticism*; Dorit KLUGE: *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009.

7 Vgl. Bernadette FORT: „Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets“, in: *Eighteenth-Century Studies* 22/3 (1989), 368–394, DOI: [10.2307/2738893](https://doi.org/10.2307/2738893).

Salonausstellungen standen unterschiedliche Sichtweisen nebeneinander, die – nicht selten in fiktionaler Form – als dezidiert subjektive, bisweilen auch idiosynkratische Urteile gekennzeichnet wurden. Mit der neuen Zugänglichkeit von Kunst ging daher nach und nach auch seitens der Rezipientinnen und Rezipienten ein neuer Umgang mit ihr einher. Nicht nur die Kunstproduktion, sondern auch ihre Wahrnehmung durch die kunstinteressierte Öffentlichkeit unterlag einem Wandel.

Das Laienurteil, dessen Legitimität u. a. vom Abbé Jean-Baptiste Dubos 1719 in seinen *Réflexions critiques* begründet worden war,⁸ wurde damit zu einer öffentlichen Angelegenheit. Auf diese Weise trug die Kunstkritik mit dazu bei, eine Öffentlichkeit zu formieren, weil sie Gegenstände bot, die Möglichkeiten zur Kontroverse eröffneten, ohne sogleich an politische oder religiöse Fragen zu rühren. Es überrascht daher nicht, dass den Kunstaustellungen und der Kunstkritik innerhalb des von Jürgen Habermas beschriebenen „Strukturwandels der Öffentlichkeit“ eine prominente Rolle zukommt.⁹ Versuche seitens der Akademie und der Künstlerschaft, die Kunstkritik zu delegitimieren oder über Zensurmaßnahmen stark einzugrenzen, blieben auf lange Sicht erfolglos; die neue Instanz des anonymen Publikums ließ sich nicht mehr zurückdrängen. Die Einschätzungen dieses neuen, ebenso machtvollen wie schwer kalkulierbaren Akteurs im Kunstbetrieb schwankten zwischen der Anerkennung, dass das Publikum als souveräner Richter zu gelten habe,¹⁰ und der abschätzigen Charakterisierung als ‚la multitude‘ oder gar als ‚le bas peuple‘, also als schiere Menge oder als niederer Pöbel.¹¹

Diese Entwicklung hatte allerdings nicht nur Auswirkungen für das neue Publikum und die Kunstkritik. In gleich zweifacher Hinsicht musste sich vielmehr unter diesen veränderten Bedingungen auch die Kunst selbst wandeln, die auf den Ausstellungen zugänglich gemacht wurde: Zum einen verschob sich der Blick auf die Kunstwerke, die im Salon und in anderen Ausstellungen präsentiert wurden, zum anderen wurden Gemälde mehr und mehr auf die spezifischen Umstände der öffentlichen Präsentationen hin konzipiert. Die greifbarsten Veränderungen, denen Bilder in öffentlichen Ausstellungen unterlagen, betrafen das unmittelbare räumliche Umfeld und die Rezeptionsbedingungen. Vor allem im fortgeschrittenen 18. Jahrhundert präsentierten Pariser Ausstellungen wie der Salon eine große Zahl von Bildern in meist ausgesprochen dichter Hängung (Abb. 1).

Gemälde wurden zwar auch sonst in der Frühen Neuzeit nicht selten als Teil von Bilderpaaren oder Serien konzipiert und vor allem an den Höfen und bei wohlhabenden

8 Vgl. Jean-Baptiste DU BOS: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], 7. Aufl., Paris 1770 [Reprint Genf 1967]; dazu vgl. Johannes GRAVE: „Das Jahrhundert des Geschmacks. Zur Kultur des Sinnlichen im Zeitalter der Aufklärung“, in: Monika Bachtler (Hg.): *Wie es uns gefällt. Kostbarkeiten aus der Sammlung Rudolf-August Oetker* (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann), München 2014, 15–29.

9 Jürgen HABERMAS: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], 5. Aufl., Neuwied 1971, 46–60.

10 Antoine Joseph DÉZALLIER d'ARGENVILLE: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1745, Bd. 1, S. XIV: „Le public est l'arbitre souverain du mérite et des talents.“

11 Vgl. KERNBAUER: *Der Platz des Publikums*, 161–212.



Abb. 1: Pietro Antonio MARTINI: *Ansicht des Salons von 1785*, Radierung, 36,2 x 52,7 cm (Bl.), New York, Metropolitan Museum

Kunstliebhabern in wandfüllende Displays eingebracht. So konnten ambitionierte Sammler durch das gezielte Arrangement mehrerer oder vieler Bilder *Hyperimages* erstellen, das heißt Bildkombinationen, die sich ihrerseits als sinnträchtig erwiesen.¹² Dennoch überwog die Auffassung, dass sich das Tableau, das bewegliche, gerahmte Tafelbild, von seinem Kontext abgrenzt und eine sich selbst genügende und im besten Fall sich selbst aussprechende Einheit und Ganzheit bildet.¹³ Und insbesondere die den Salon organisierende Académie royale de peinture et sculpture verstand sich als Instanz, die den Rang des herausragenden einzelnen Meisterwerks zu verteidigen versuchte.

Während die Hängungen in Galerien und Sammlungsräumen darauf zielten, eine dekorative Gesamtwirkung zu entfalten oder zusätzliche Sinnbezüge zu eröffnen, musste das ephemere und eher kurzfristig zusammengestellte Arrangement im Salon pragmatischen Erwägungen folgen und vor allem gewährleisten, dass alle Gemälde trotz der Überfülle

12 Vgl. Felix THÜRLEMANN: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2014. – Zu Pariser Hängungen des 18. Jahrhunderts vgl. etwa Colin B. BAILEY: „Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d’Azincourt’s ‚La Première idée de la curiosité‘“, in: *Art Bulletin* 69 (1987), 432–447, DOI: [10.2307/3051064](https://doi.org/10.2307/3051064).

13 Vgl. Hans KÖRNER: *Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988; Thomas PUTTFARKEN: *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven 2000.

halbwegs sichtbar blieben. Jean Simeón Chardin, der als sogenannter ‚Tapissier‘ von 1761 bis 1773 für die Hängung verantwortlich zeichnete,¹⁴ erhielt für seine Präsentationen zwar viel Anerkennung. Doch konnte auch er nicht verhindern, dass die ausgestellten Gemälde unter diesen Bedingungen auf gänzlich andere Weise in den Blick kamen. Ihr Status als Einzelwerke wurde nachdrücklich geschwächt und die Vertiefung der Betrachter in eine packende Narration, eine attraktive Szenerie oder anziehende Details deutlich erschwert. Stattdessen kamen die Bilder verstärkt als Vergleichs- und Konkurrenzstücke in den Blick. Ihr Arrangement drängte geradezu zum vergleichenden Sehen, das wiederum auf die Erscheinungsweise der Bilder zurückwirkte.¹⁵ Die Bilder konkurrierten unvermeidlich um die besten Plätze, um Aufmerksamkeit sowie um das positive Urteil der vielstimmigen Kunstkritik. Auch ohne jede materielle Änderung erschienen die Gemälde unter derartigen Umständen unausweichlich deutlich anders als bei einer Präsentation als einzelnes Werk. Der permanente Vergleich führte dazu, Aspekte in den Vordergrund zu rücken, die den Bildern gemeinsam waren: ihr Charakter als Kunstwerk, ihr Gemalt-Sein und der Umstand, dass sie nicht nur etwas darstellten, sondern auch mit Fragen von Maltechnik und Stil verbunden waren.¹⁶ Und nicht zuletzt mussten Bilder nun als Gegenstände erscheinen, die dazu geschaffen waren, beurteilt – und eben nicht allein betrachtet – zu werden.

Die Konkurrenzsituation des Salons hatte im Laufe der Zeit zudem zur Folge, dass sich die Kunstproduktion an diese besonderen Umstände anpasste. In der Wahl von Thema, Gattung, Format, Stil, Komposition und Kolorit begannen Maler die Situation im Ausstellungsraum zu antizipieren. Zum einen galt es Strategien zu finden, mit denen sich verhindern ließ, dass die eigenen Werke in der Fülle der Exponate untergingen. Zum anderen mussten die Maler daran interessiert sein, dass ihre Bilder nicht mehr nur Auftraggebern oder potenziellen Käufern, sondern auch der Kunstkritik und der breiten, überwiegend anonymen Öffentlichkeit gefielen. Ganz in diesem Sinne setzte im 18. Jahrhundert auch die Klage ein, dass Künstler ihr Talent an niederen Gattungen, wie dem beim Publikum beliebten Genre, oder an allzu gefälligen Darstellungsweisen verschwenden würden.¹⁷ Schon

14 Vgl. Isabelle PICHET: *Le Tapisier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012; Ryan WHYTE: „Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapisier“, in: *Eighteenth-Century Studies* 46/4 (2013), 531–554.

15 Vgl. Johannes GRAVE & Britta HOCHKIRCHEN: „Blickwechsel: Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht“, in: Johannes Grave, Joris Corin Heyder & Britta Hochkirchen (Hgg.): *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld 2020, 7–25, DOI: [10.14361/9783839454169-001](https://doi.org/10.14361/9783839454169-001).

16 Zu der im 18. Jahrhundert zunehmenden Aufmerksamkeit für die Gemachtheit von Gemälden und den Pinselstrich von Malern vgl. Jérôme DELAPLANCHE: *Un tableau n'est pas qu'une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes 2016.

17 Bereits La Font de Saint-Yenne, der das öffentliche Kunsturteil verteidigt, kritisiert zugleich eine Beschränkung der zeitgenössischen Malerei auf rein dekorative Wirkungen; vgl. [Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE]: *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Den Haag 1747. Kritik an einer allzu großen Publikumsorientierung durchzieht die Kunstkritik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; vgl. etwa Albert DRESNER: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], Dresden 2001, bes. 301–303; vgl. ferner CROW: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*.

hier zeichnete sich mithin ab, dass das Streben nach Beachtungserfolgen die strenge Orientierung an künstlerischen Idealen und Normen in den Hintergrund drängen konnte.¹⁸

Im Zuge dieser Entwicklung bildeten sich neue Optionen für die Kunstproduktion heraus: das Betonen von Differenzen und das Auffallen durch neue, ungewöhnliche oder gar provokante Lösungen. Teil dieser Dynamik war eine steigende Bereitschaft, neue Sujets für die Malerei zu finden oder gar zu erfinden. Dabei konnten kaum bekannte, entlegene Stränge der mythologischen oder literarischen Überlieferung Interesse auf sich ziehen, neue, brandaktuelle Erzählungen der Gegenwartsliteratur aufgegriffen werden oder gänzlich neue Motive und Stoffe ohne jede Textgrundlage erfunden werden.¹⁹

Die neue Zugangsdynamik, die mit öffentlichen Ausstellungen einherging, zeitigte mindestens zwei Effekte: Zum einen veränderte sich für viele Kunstinteressierte der Zugang zu Malerei auf grundlegende Weise. Zum anderen wirkten die veränderten Zugangsbedingungen bzw. die zumindest temporär erhöhte Präsenz von Gegenwartskunst auf deren Produktion zurück. Die in neuer Form öffentlich präsente Kunst veränderte die Erscheinungsweise der Bilder und schließlich – aufgrund von Antizipationen der Ausstellungssituation – auch deren materielles Aussehen. Der Salon wurde damit zu einem der wichtigsten Geburtshelfer der sogenannten Ausstellungskunst.²⁰

Musealisierung

In dieser dynamischen Situation vollzog sich mit umfangreichen Musealisierungsprojekten in Paris ein weiterer einschneidender Schritt der Ausweitung des Zugangs zu Kunst, der nun nicht mehr allein die aktuelle Kunstproduktion betraf.²¹ Nachdem in der Öffentlichkeit der fehlende Zugang zur königlichen Kunstsammlung kritisiert wurde – auch hier war Étienne La Font de Saint-Yenne maßgeblich beteiligt²² –, wurde ab 1750 eine Auswahl von Meisterwerken im Palais du Luxembourg präsentiert. Die mittwochs und samstags geöffnete Ausstellung musste allerdings 1779 geschlossen werden, als das Palais einer anderen Nutzung zugeführt wurde. Inzwischen hatte vor allem der Comte d'Angiviller in seiner

18 Zur Verschiebung weg von normativen Setzungen hin zum Primat der Beachtung vgl. die Arbeiten des Siegener Sonderforschungsbereichs „Transformationen des Populären“, der diese Verlagerung vor allem für das 20. Jahrhundert beobachtet. Vgl. etwa Jörg DÖRING, Niels WERBER u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6/2 (2021), 1–24; Thomas HECKEN (Hg.): *Gezählte Beachtung. Theorien des Populären*, Berlin 2024.

19 Zu denken ist beispielsweise an Pierre-Narcisse GUÉRINS Gemälde *Le Retour de Marcus Sextus* (1799), das ohne Textvorlage vorgibt, eine Szene aus der römischen Geschichte zu zeigen; vgl. dazu Mehdi KORCHANE: *Pierre Guérin 1774–1833*, Paris 2018, 72–84.

20 Oskar BÄTSCHMANN: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.

21 Vgl. Andrew MCCLELLAN: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994; Édouard POMMIER (Hg.): *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris 1995.

22 Vgl. Andreas BEYER: „Der Louvre“, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt & Georg Kreis (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2: *Das Haus Europa*, München 2012, 161–166, bes. 162.

Eigenschaft als Directeur général des Bâtiments du Roi Planungen angestoßen, mit denen der Louvre ertüchtigt werden sollte, um die Sammlungen des Königs zugänglich zu machen. Die langjährigen Vorbereitungen zur Umsetzung des ambitionierten Museumsprojekts konnten vor der Französischen Revolution nicht mehr abgeschlossen werden, so dass die Eröffnung als öffentliches Museum für Kunst am 10. August 1793 unter grundlegend veränderten Vorzeichen erfolgte (erst am 18. November 1793 folgte dann die eigentliche Öffnung für das Publikum). Das neue, in der Grande Galerie des Louvre eingerichtete Musée central des arts de la République diente nicht mehr der königlichen Repräsentation, sondern der Präsentation des Patrimoine national, zu dem nun auch konfiszierte Kunstwerke aus Kirchen und Klöstern gehörten. Der Zugang zur Kunst verdankte sich damit nicht einem Gnadenakt des Königs; vielmehr konnte das französische Publikum seinen eigenen Kunstbesitz in Augenschein nehmen.

Dabei standen allerdings die Kunstliebhaber nicht allein und nicht einmal vorrangig im Fokus der Museumsgründung. Während nach der Eröffnung im Jahr 1793 – das heißt zu Zeiten des Revolutionskalenders mit seiner Ordnung in zehntägigen Dekaden – das allgemeine kunstinteressierte Publikum an drei von zehn Tagen Zugang zum Museum erhielt, wurden fünf Tage allein für Künstlerinnen und Künstler reserviert, die sich durch die Beschäftigung mit der Sammlung fortbildeten und exemplarische Werke kopierten (Abb. 2).²³

Ganz in diesem Sinne wird in programmatischen Texten zum neuen Musée central das Anliegen betont, das Talent und ‚génie‘ der angehenden Künstler fördern zu wollen.²⁴ Nach 1795 änderte sich daran wenig. Mit der Rückkehr zum alten gregorianischen Kalender blieb der Besuch des Museums von Montag bis Freitag den kopierenden Künstlern vorbehalten, so dass das allgemeine Publikum nur am Samstag und Sonntag Zugang erhielt. Erst deutlich später, im Jahr 1855, wurde mit Blick auf die erstmals in Paris stattfindende *Exposition universelle* entschieden, allen Interessierten an allen Öffnungstagen Zugang zum Louvre zu gewähren.²⁵ Zuvor hatten die Künstlerinnen und Künstler ihr Privileg umfänglich genutzt. Bereits mit der Öffnung 1793 wurde ein ausgesprochen großes Interesse verzeichnet, so dass im Louvre eine regelrechte Logistik etabliert werden musste, um den zahlreichen kopierenden Malerinnen und Malern gute Arbeitsbedingungen zu bieten und zugleich die Werke einigermaßen zu schützen.²⁶

Die Musealisierung der ehemals königlichen Kunstsammlung und deren produktive Aneignung durch Künstlerinnen und Künstler erhielt ab 1794 eine zusätzliche Dynamik, als im Zuge des Vordringens der französischen Armee in Belgien, im Rheinland und bald auch in Italien Kunstwerke in besetzten Gebieten konfisziert und nach Paris verbracht wurden. Bereits vor der Herrschaft Napoleons setzte damit ein außergewöhnlich weit-

23 Vgl. Marie-Anne DUPUY: „Les copistes à l’œuvre“, in: Jean Pierre Cuzin & Marie-Anne Dupuy (Hgg.): *Copier Créer. De Turner à Picasso. 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), Paris 1993, 42–51, bes. 43.

24 Vgl. ebd., 42.

25 Vgl. ebd., 45.

26 Vgl. ebd., 43.



Abb. 2: Hubert ROBERT: *La Grande Galerie du Louvre*, um 1801/05, Öl auf Leinwand, 37 x 46 cm, Paris, Musée du Louvre

reichender Prozess der Verlagerung von Kunst ein, der heute verkürzt als napoleonischer Kunstraub bezeichnet wird.²⁷ Da viele der nach Paris verbrachten Werke zuvor nur eingeschränkt oder gar nicht öffentlich präsentiert worden waren, kann auch hier von einem Akt des Zugänglich-Machens gesprochen werden – freilich mit problematischen Voraussetzungen und ambivalenten Implikationen. Die Fürsprecher und Akteure dieser Politik rechtfertigten die Konfiszierungen explizit als „Befreiung“ der Kunst.²⁸ Die ‚befreiten‘ Werke sollten im Louvre einer Gesellschaft von freien Citoyens vor Augen geführt werden.

Der französische Kunstraub war nicht nur politisch aufgeladen, sondern auch für die zeitgenössische Wahrnehmung und Produktion von Kunst folgenreich. Die neue Zugänglichkeit der musealisierten Kunst, die verbreitete Praxis des Kopierens im Louvre und die quantitativ wie qualitativ erhebliche Erweiterung der Bestände hatten zur Folge, dass sich

27 Vgl. Paul WESCHER: *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976; Bénédicte SAVOY: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien 2011.

28 Vgl. u. a. SAVOY: *Kunstraub*, 17, 28 u. ö.

das Spektrum möglicher Vorlagen und Vorbilder für Künstlerinnen und Künstler deutlich erweiterte. Das neue Museum, das später für einige Jahre den Namen Musée Napoléon erhielt, entwickelte sich zu einem einzigartigen Ort, der in konkurrenzloser Weise Zugang zu Kunst bot.

Was hier zusammenkam und einem breiten, internationalen Publikum zugänglich gemacht wurde, änderte dabei zwangsläufig seinen Charakter. Altäre aus italienischen Kirchen, die der christlichen Liturgie und privaten Andacht gedient hatten, wurden nun ebenso wie Gemälde aus fürstlichen Schlössern, die in die herrscherliche Repräsentation eingebunden gewesen waren, zu musealen Exponaten, die für künstlerische Qualität standen oder aber sich als Belegstücke in einer umfassenden kunst- und kulturhistorischen Erzählung verstehen ließen. Denn die zunächst eher unsystematisch und dekorativ präsentierte Sammlung wurde vor allem unter Dominique Vivant Denon nach Schulen und grob chronologischer Ordnung strukturiert, so dass sie die geschichtliche Entwicklung der Kunst anschaulich vor Augen führen konnte.²⁹ Sofern man von Restaurierungen, Beschneidungen oder Eingriffen in die Rahmen absieht,³⁰ veränderten die Werke selbst dabei im Regelfall nicht ihre äußere Erscheinung. Allerdings präsentierten sie sich nun häufig als etwas anderes als zuvor, nämlich als dekontextualisierte Gegenstände ästhetischen Genusses oder als Zeugnisse einer kunstgeschichtlichen Entwicklungsstufe.

Wie einschneidend die Herauslösung der Werke aus ihren traditionellen, oftmals ursprünglichen Kontexten war, wurde bereits von Zeitgenossen wie Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy kontrovers diskutiert. In einer unter dem Titel *Lettres à Miranda* bekannt gewordenen Streitschrift von 1796 wandte sich Quatremère de Quincy dagegen, durch das Abtransportieren von hochrangigen Kunstwerken aus Rom den dort gewachsenen kulturellen Zusammenhang zu zerstören.³¹ Auch hier lässt sich mithin – analog zum Beispiel der Pariser Ausstellungen des 18. Jahrhunderts – feststellen, dass die Kontexte, Funktionen und Modi des Zugänglich-Machens von Kunst etwas mit den betroffenen Wer-

29 Vgl. Thomas W. GAEHTGENS: „Le musée Napoléon et son influence sur l’histoire de l’art“, in: Édouard Pommiér (Hg.): *Histoire de l’histoire de l’art. Cycles de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel, du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993*, Bd. 2: XVIIIe et XIXe siècles, Paris 1997, 89–112, bes. 102 u. 108. Denons Anliegen, im Museum die Geschichte der Malerei zu veranschaulichen, wurde in der Umsetzung allerdings durch die Berücksichtigung ästhetischer Aspekte relativiert; vgl. McCLELLAN: *Inventing the Louvre*, 140–144.

30 Vgl. Noémie ÉTIENNE: *The Restoration of Paintings in Paris, 1750–1815. Practice, Discourse, Materiality*, übers. v. Sharon Grevet, Los Angeles 2017.

31 [Antoine Chrysostôme QUATREMÈRE DE QUINCY]: *Lettres sur le préjudice qu’occasionneroient aux arts et à la science le déplacement des monumens de l’art de l’Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées etc.*, Paris 1796, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64608381/f13.double.shift>. – Vgl. dazu Édouard POMMIER: „Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke“, in: Quatremère de Quincy: *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), hg. v. Max Kunze, Stendal 1998, 41–99; Dominique POULOT: „The Cosmopolitanism of Masterpieces“, in: Quatremère de Quincy: *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*, übers. v. David Gilks & Chris Miller, Los Angeles 2012, 1–91; Louis A. RUPRECHT JR.: *Classics at the Dawn of the Museum Era. The Life and Times of Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849)*, New York 2014, 43–54.

ken machen: Die Kunstwerke mögen materiell überwiegend kaum verändert sein, erscheinen aber anders und werden zu Gegenständen einer veränderten Form der Wahrnehmung.

Das gilt nicht zuletzt für das Spektrum der Objekte, die nun als Werke der bildenden Kunst aufgefasst werden konnten. Mit den im Ausland vollzogenen Konfiszierungen gelangten nicht nur Werke der Hochrenaissance und des Barockklassizismus an die Wände des Louvre, sondern auch spätmittelalterliche Bilder und Frührenaissance-Malerei aus den Niederlanden, Deutschland und Italien (also Werke der sogenannten ‚Primitifs‘) sowie bedeutende Beispiele der holländischen und flämischen Malerei des Barock, die bisher – insbesondere im Fall Rembrandts – nicht annähernd so breit in Paris zugänglich war. Insgesamt erhöhte sich damit die Präsenz von Gemälden, die sich vom klassischen Kanon, wie er zeitgleich im Umfeld des Ateliers von Jacques-Louis David gepflegt wurde, deutlich entfernten. Damit konnte der Louvre zu einem Ort werden, an dem eine große Pluralität künstlerischer Formen erfahrbar wurde, die in vielen Fällen von normativen Vorgaben oder kunsttheoretischen Idealen abwichen.

Ausgerechnet im Atelier Davids lässt sich früh beobachten, wie die neue Zugänglichkeit nicht-normativer Kunst Dynamiken anstoßen konnte. Kurz vor 1800 formte sich unter einigen Schülern Davids die Gruppe der ‚Barbus‘ (auch ‚Méditateurs‘, ‚Penseurs‘ oder ‚Primitifs‘), die sich offen mit Kritik gegen ihren Lehrer wandte.³² Die als sektenartig beschriebene Gruppe um Pierre-Maurice Quay strebte eine radikalere und konsequentere Umsetzung von Davids strengem Neoklassizismus an und orientierte sich dabei nicht nur an antiker Vasenmalerei, sondern auch an Bildern der Frührenaissance. Bereits in einem der frühesten öffentlichen Berichte über die Gruppierung wird ausdrücklich darauf hingewiesen, wie sehr der klassische Kanon von den ‚Barbus‘ geringgeschätzt werde und deren Interesse sich ganz auf Maler wie Andrea Mantegna, also auf die als im positiven Sinne naiv oder unverdorben verstandene Frührenaissance, konzentriere („Naïf comme André Montaigne, par exemple, est le suprême de l’art à leurs yeux contemplatifs de la nature primitive [...]“³³). Mantegnas Werk war nach Konfiszierungen in Italien Ende der 1790er Jahre ungewöhnlich gut im Louvre vertreten. Neben der heute noch dort verwahrten *Madonna della Vittoria* waren auch der große Altar für San Zeno Maggiore in Verona und Mantegnas zwei Gemälde für das Studiolo der Isabella d’Este dorthin gelangt.³⁴ Es war mithin nicht

32 Vgl. James Henry RUBIN: „New Documents on the Méditateurs: Baron Gérard, Mantegna, and French Romanticism circa 1800“, in: *The Burlington Magazine* 117 (1975), 785–791; George LEVITINE: *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park, PA, 1978; Saskia HANSELAAR: „La critique face aux Méditateurs ou la peur de la déchéance de l’école française autour de 1800“, in: *Sociétés et Représentations* 40/2 (2015), 129–144.

33 [Anonym] : „Réflexions sur la secte des Méditateurs“, in: *Journal des Arts*, 1. Jg., Nr. 17, 25 Vendémiaire, an VIII (17.10.1799), 10 f., hier 10, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6158924t/f10.item>; vgl. auch RUBIN: New Documents on the Méditateurs, 786.

34 Vgl. ebd., 788. Die *Madonna della Vittoria* und der Altar von San Zeno waren aus Mantua bzw. Verona nach Paris verbracht worden; die beiden für das Mantuaner Studiolo entstandenen Gemälde stammten aus dem Château de Richelieu (Indre-et-Loire); vgl. Gennaro TOSCANO: „Ingres et Mantegna“, in: *Bulletin du Musée Ingres* 86 (2014), 35–52, bes. 35–43.



Abb. 3: TIZIAN: *Grablegung Christi*, um 1520, Öl auf Leinwand, 148 x 212 cm, Paris, Musée du Louvre

zuletzt das außerordentlich breite Spektrum an Kunstwerken im neuen Museum, das es den ‚Barbus‘ erlaubte, Alternativen zur herrschenden Doktrin zu entwickeln. Auf diese Weise führten sie vor, dass die gezielte Abweichung von einem vermeintlich überzeitlich gültigen klassischen Kunstideal eine erwägenswerte Option für Künstler sein konnte.

Wenig später entwickelte sich das Atelier von Pierre-Narcisse Guérin – eines Malers, der selbst weitgehend dem Neoklassizismus verpflichtet blieb – zu dem Ort, an dem aus der historischen Rückschau erste Vorboten der romantischen Malerei der 1820er Jahre ausgemacht werden können. Zu den Malern, die als Schüler in diesem Atelier ausgebildet wurden, zählten mit Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer und Léon Cogniet Künstler, die später als führende Vertreter der *École romantique* wahrgenommen werden sollten. Bereits während der Ausbildung bei Guérin genossen Géricault, Delacroix und andere hinreichend große Freiheiten, um eigenen künstlerischen Interessen nachzugehen. Guérin, so hat zuletzt Mehdi Korchane rekonstruiert,³⁵ ermutigte seine Schüler offenbar dazu, eigene Wege zu gehen. Anders als in anderen Ateliers trennte er sein eigenes persönliches Atelier räumlich von den Sälen, in denen die Schüler tätig waren, damit Guérins eigene Malerei sich nicht allzu sehr als Leitbild aufdrängte. Stattdessen regte er dazu an, ausgiebig die Werke Alter Meister in den Sälen des Louvre zu kopieren. Dort aber trafen die Schüler – vor allem bis 1815, aber durchaus auch danach – auf jenes breite

35 Vgl. KORCHANE: *Pierre Guérin*, bes. 238–247.



Abb. 4: Théodore GÉRICAULT: *Grablegung Christi*, nach Tizian, um 1810/12, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts

Spektrum von Kunst, das den Louvre in besonderer Weise auszeichnete. Bevor 1815 zahlreiche Bilder restituiert werden mussten, konnte zum Beispiel Géricault dort eine exquisite Auswahl flämischer und venezianischer Gemälde studieren (Tizian, Rubens u. a.), die das Augenmerk auf die Behandlung der Farbe lenkten. Aber auch nach den Restitutionsen, die keineswegs sämtliche seit 1794 nach Paris verbrachten Werke betrafen, verblieb im Louvre eine eindrucksvolle Sammlung farborientierter Malerei. Die Priorisierung der Farbe gegenüber Linie, Zeichnung, Form und Komposition, die prägend für die romantische Malerei in Frankreich werden sollte, könnte daher der Zugänglichkeit bestimmter Vorbilder im Louvre wichtige Impulse verdanken. Dabei war die museale Präsentation in mindestens zweifacher Hinsicht von Bedeutung: zum einen, weil sie den Reichtum einer vielfältigen, nicht allein auf klassische Normen ausgerichteten Malerei vor Augen führte, zum anderen, indem sie zu einer Schule im Umgang mit dem Gestaltungselement Farbe werden konnte. Géricault und Delacroix haben ganz in diesem Sinne extensiv im Louvre gearbeitet und Kopien nach Werken u. a. von Tizian, Rubens und van Dyck angefertigt (Abb. 3–5).³⁶

36 Vgl. CUZIN & DUPUY (Hgg.): *Copier Créer*. Zu Géricaults Kopien allgemein: Germain BAZIN: *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Bd. 2: *L'œuvre: Période de formation. Étude critique et catalogue raisonné*, Paris 1987, 287–307 u. 420–463; zu Géricaults Kopie nach Tizians *Grablegung* BAZIN: *Théodore Géricault*, 298 f. u. 440, Nr. 334–335; sowie CUZIN & DUPUY (Hgg.), a.a.O., 216 f., Nr. 144. Zu Delacroix als Kopist und zu seiner Tizian-Kopie: Lee JOHNSON: *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical*



Abb. 5: Eugène DELACROIX: *Grablegung Christi*, nach Tizian, um 1820, Öl auf Leinwand, 40 x 55,5 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts

Die Schule des Sehens und Malens, die der Louvre neben der Arbeit im Atelier Guérins bot, eröffnete Möglichkeiten und Freiheiten, die eine an Leitlinien und Normen orientierte Ausbildung eigentlich nicht vorsah. Zwar wird sich die Herausbildung der romantischen Malerei in Frankreich nicht allein auf diesen Umstand zurückführen lassen. Neben den Impulsen, die die ältere Kunst im Louvre bot, griffen die späteren Romantiker auch Anregungen von Zeitgenossen wie Antoine-Jean Gros auf (der seinerseits intensiv Werke von Rubens studiert hatte). Es scheint aber kaum möglich, die Malerei der Romantik in Frankreich zu erklären, ohne die Verfügbarkeit einer Vielzahl und Vielfalt von Gemälden im Louvre und ohne die langjährige Praxis des Kopierens einzubeziehen. Kurzum: Im Feld der Malerei ist die französische Romantik engstens mit Zugangsdynamiken verbunden, die sich vor allem im Louvre vollzogen haben.

Catalogue 1816–1831, Bd. 1: *Text*, Oxford 1981, 11–19, bes. 11 f., Nr. 12; CUZIN & DUPUY (Hgg.), a.o.O., bes. 240, Nr. 158. – Ein weiteres Beispiel für derartige Dynamiken bietet der Landschaftsmaler Georges Michel, dessen Herausbildung eines eigenen, für die spätere sogenannte Schule von Barbizon anregenden Stils eng mit einer Rembrandt-Rezeption verknüpft ist, die nicht zuletzt durch den napoleonischen Kunstraub ermöglicht wurde; vgl. Johannes GRAVE: „L’art annexé comme source d’inspiration. Un paysage de Rembrandt venu de Cassel à Paris et une peinture de Georges Michel“, in: *Revue de l’art* 221/3 (2023), 36–43, DOI: [10.3917/rda.221.0036](https://doi.org/10.3917/rda.221.0036).

Das Argument lässt sich verallgemeinern: Die Gestaltung des Zugangs zu Kunst hat Einfluss darauf, wie über Kunst im Allgemeinen gedacht wird und was im Feld der Kunst für möglich oder zulässig gehalten wird. Zugangspraktiken bestimmen mit darüber, welche Objekte unter die Kategorie der Kunst fallen, zu diesem Zweck aus anderen Kontexten herausgelöst werden und der Kunstproduktion als Bezugspunkte dienen. Sie können daher auch eine tiefgreifende Transformation der Kunstauffassung befördern, wie sie sich in den Jahrzehnten um 1800 beobachten lässt.

III. Wie die Steuerung von Zugang zu grundlegenden Verschiebungen in der Deutung von Kunstwerken beiträgt: das Beispiel des Revolutionsbildes von Eugène Delacroix

Während mit Blick auf die bisher rekonstruierten Entwicklungen allenfalls das Ausmaß überrascht, in dem das Zugänglich-Machen von Kunst neue Dynamiken in der Kunstproduktion und -rezeption anstößt, liegt es deutlich weniger nahe, dass das Verwehren von Zugang ebenfalls signifikante Effekte hervorruft. Was nicht zugänglich ist, so neigt man zunächst zu vermuten, entfaltet auch keine Wirkung, weil es nicht gesehen und diskutiert werden kann. Im Folgenden soll jedoch die These vertreten werden, dass sich auch mit dem Verwehren von Zugang wichtige Dynamiken verbinden können – und zwar in mindestens zweifacher Weise: Zum einen kann das Vorenthalten von Zugang zur Folge haben, dass das verborgene Werk in anderer Form ein Gegenstand des Nachdenkens und des Diskurses bleibt, dabei aber – weil der prüfende Blick auf das Referenzwerk unterbunden ist – auch auf verzerrende oder irreführende Weise vergegenwärtigt werden kann. Ein solches Szenario lässt sich als ein soziales Imaginieren beschreiben, das sich um ein unzugängliches Kunstwerk kristallisiert. Dem sozialen Imaginieren sind in diesem Fall andere, tendenziell größere Spielräume eigen als bei Werken, die allen oder vielen zugänglich sind. Zum anderen aber kann ein über längere Zeit verweigerter Zugang eine signifikante Relevanz erlangen, wenn das Werk schließlich doch wieder in die Öffentlichkeit gelangt und dieser Moment der erneuten Zugänglichkeit unter besonderen Vorzeichen steht. Die Dynamiken, die sich mit Prozessen der De- und Rekontextualisierung von Kunst ohnehin verbinden, können in solchen Fällen besonders weitreichende Effekte zeitigen. Der neue Kontext, in dem das Kunstwerk wieder öffentlich wird, kann dann prägend für dessen Rezeption und Interpretation werden.

Geradezu exemplarisch in dieser Hinsicht ist die Rezeptiongeschichte von Eugène Delacroix' Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* (Abb. 6), das sich mit der Julirevolution von 1830 befasst.³⁷ Diese kurze, drei Tage währende Revolution hatte ihrerseits bereits zur Folge gehabt, dass berühmte, aber längere Zeit verborgene Gemälde wieder zugänglich wurden. So wurden prominente Historiengemälde mit Szenen aus dem Leben Napoleon Bonapartes im Oktober 1830 erstmals wieder öffentlich präsentiert, nachdem sie zuvor – ungeachtet ihres künstlerischen Werts – in der Zeit der Restauration in Depots eingelagert und den Blicken der Öffentlichkeit entzogen worden waren. Zu den betroffenen Werken gehörten geradezu ikonische Gemälde wie *Napoleon auf dem Schlachtfeld von Preußisch-Ey-*

37 Vgl. Johannes GRAVE: *Freiheit? Eugène Delacroix, die Revolution von 1830 und die Politik der Bilder*, Göttingen 2024 (mit ausführlicher Diskussion der Forschungsliteratur).



Abb. 6: Eugène DELACROIX: *Le 28 juillet. La liberté guidant le peuple*, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Paris, Musée du Louvre.

lau von Antoine-Jean Gros.³⁸ Während das restaurative Regime der Bourbonen versucht hatte, die Erinnerung an den Bonapartismus verblässen zu lassen, bot sich in der frühen Julimonarchie von Louis-Philippe zumindest kurz die Möglichkeit, derartige Bilder wieder zu zeigen. Sie konnten nun aber in einem veränderten Kontext wahrgenommen werden: als Kunstwerke, deren erneute Zugänglichkeit Ausdruck einer neu errungenen Freiheit war. Schon hier führte die Zugänglichkeit nach längerer Zeit des Verbergens zu einer schleichenden Transformation der Wahrnehmung und Deutung von Bildern.

Besonders folgenreich war eine derartige Transformation im Fall von Delacroix' Bild *Die Freiheit führt das Volk*. Die Rezeptionsgeschichte dieses Gemäldes ist von einer bemerkenswerten Verschiebung und Vereindeutigung bestimmt. Die erste öffentliche

38 Vgl. [anonym]: „Intérieur. Paris, le 17 octobre“, in: *Le Moniteur universel*, Nr. 291 (18.10.1830), 1318–1320, hier 1318, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4425900z/f2.item>; sowie [anonym]: „Exposition à la Galerie du Luxembourg, Au profit des blessés“, in: *Journal des artistes*, 4. Jg., 2. Bd., Nr. 18 (31.10.1830), 305–309, bes. 306 f., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5411747c/f2.item>.

Präsentation im Salon des Jahres 1831 stieß auf eine ausgesprochen ambivalente Resonanz.³⁹ Neben lobenden Stimmen fanden sich auch äußerst kritische Bewertungen in den über 30 zeitgenössischen Salonkritiken und Rezensionen, die auf das Bild reagierten. Was diese breite Streuung der Urteile so irritierend macht, ist der Umstand, dass die Einschätzungen über die verschiedenen politischen Lager hinweg sehr unterschiedlich ausfielen. Wenn Delacroix' Gemälde enthusiastisches Lob und harsche Kritik hervorrufen konnte, so erklären sich diese Differenzen innerhalb der Kunstkritik nicht vollständig durch unterschiedliche politische Haltungen zum dargestellten Geschehen, also zur Julirevolution von 1830. In linksbürgerlichen Zeitungen, die der Revolution grundsätzlich sehr positiv gegenüberstanden, gab es zum Teil durchaus Kritik an dem Bild, das die Aufständischen keineswegs uneingeschränkt sympathisch zeigte und die weibliche Allegorie der Freiheit nicht in dem Maße idealisierte, wie es viele erwartet hätten. In den Blättern, die die Revolution und die aus ihr hervorgegangene Julimonarchie des sogenannten Bürgerkönigs Louis-Philippe kritisch sahen, fanden sich indes neben kritischen Bemerkungen auch wohlwollende Würdigungen. Insgesamt ergibt sich somit für die frühe Rezeption von Delacroix' Werk ein diffuses und ambivalentes Bild.

An anderer Stelle habe ich eine Interpretation des Gemäldes vorgeschlagen und begründet, die von der uns heute vertrauten Deutung abweicht.⁴⁰ Die eingehende Analyse des Bildes, die Rekonstruktion der Werkgenese sowie Äußerungen des Malers und von Zeitgenossen deuten meines Erachtens darauf hin, dass es Delacroix weder um eine affirmative Feier noch um eine entschiedene Ablehnung der Revolution ging. Vielmehr regt sein Bild ein durchaus kritisches Nachdenken über die der Revolution eigene Zeitordnung an. Es macht darauf aufmerksam, dass der Zwang zur sofortigen Positionierung und zur augenblicklichen Wahl zwischen zwei Alternativen – bedingungslose Unterstützung der Revolution oder Feindschaft – letztlich eine Einschränkung, ja einen temporären Verlust individueller Freiheit impliziert. Der von Delacroix selbst gewählte Bildtitel „Le 28 juillet. La liberté guidant le peuple“ ist in dieser Hinsicht sprechend. Denn wenn die Freiheit das Volk „führt“, sind die Einzelnen, die der Masse des Volks angehören, in ihren Entscheidungen zumindest vorübergehend nicht mehr frei. Delacroix lässt dieses Problem anschaulich werden, indem er das dargestellte Geschehen des Sturms der bewaffneten Aufständischen in die Richtung der Betrachter höchst konfrontativ inszeniert. Zugleich aber unterbricht er die unheilvolle, Freiheit und individuelles Nachdenken aussetzende Dynamik der Revolution, indem er sie in einem statischen Bild zeigt, das seine Bewegungslosigkeit und Künstlichkeit gerade nicht vergessen macht. Auf diese Weise schenkt Delacroix dem Publikum vor dem Bild, was den Menschen auf der Straße während der Revolution verwehrt war: das Recht, sich nicht vorschnell entscheiden zu müssen und in Ruhe nachdenken zu können.

39 Zum Folgenden vgl. Nicos HADJINICOLAOU: „La liberté guidant le peuple‘ de Delacroix devant son premier public“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 28 (1979), 3–26; ders.: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Dresden 1991, 52–92; sowie GRAVE: *Freiheit?*, 11–13.

40 Vgl. GRAVE: *Freiheit?*

Ein solcher Deutungsansatz steht in einer erheblichen Spannung zum weithin verbreiteten Verständnis des Gemäldes. Delacroix' Werk gilt heute als Ikone der Freiheit und der Revolution, als Darstellung eines hoffnungsvollen Aufbruchs. So erklärt sich die unüberschaubare Zahl an positiven, identifikatorischen Bezugnahmen auf das Bild, die von Briefmarken und Plakaten über Reproduktionen in allen erdenklichen Kontexten zu Karikaturen, Adaptionen und Pastiches reichen.⁴¹ Bemerkenswert ist auch hier das breite Spektrum der politischen Aneignungen, die sich von der Linken bis zur Rechten in aller Regel affirmativ auf das Gemälde beziehen. Repräsentativ für die vertraute Sicht auf das Bild ist die professionell aufbereitete, didaktische Homepage *L'histoire par l'image*, auf der es unter anderem heißt: „Das Gemälde verherrlicht das bürgerliche Volk als ‚edel, schön und groß‘. Das gleichermaßen historische wie politische Bild zeugt vom letzten Aufbäumen des Ancien Régime und symbolisiert sowohl die Freiheit als auch eine Revolution der Malerei.“ Wenig später ist zudem die Rede von einem „Bild des romantischen und revolutionären Enthusiasmus“⁴². Und in eine ähnliche Richtung weisen kurze Texte, die sich auf der Homepage des Musée du Louvre finden.⁴³ Sie spiegeln verlässlich wider, welche von Ambivalenzen freie Interpretation des Bildes sich in den letzten fast zwei Jahrhunderten durchgesetzt hat.

Die von mir vorgeschlagene Interpretation wird sich daher nur behaupten können, wenn sich erklären lässt, wie es dazu kam, dass die Rezeption eines ursprünglich mutmaßlich deutlich komplexeren und keineswegs ausschließlich affirmativen Bildes so zugerichtet werden konnte, dass die heute verbreitete Deutung wie selbstverständlich erscheint. Einen wichtigen Beitrag zu dieser Verschiebung im Laufe der Rezeptionsgeschichte leistete meines Erachtens der Umstand, dass Delacroix' Gemälde mehrfach für längere Zeit nicht zugänglich war. Diese Zeiten des Entzugs boten eine hervorragende Voraussetzung, um ein imaginäres, vereindeutigtes Bild vom Bild zu prägen und sich das Gemälde unter deutlich veränderten Vorzeichen neu anzueignen, als es wieder in die Öffentlichkeit gelangte.

Führen wir uns daher kurz einige Stationen der Geschichte des Freiheitsbildes vor Augen.⁴⁴ Nach der ersten öffentlichen Präsentation im Salon von 1831 wurde das Gemälde

41 Vgl. HADJINICOLAOU: *Die Freiheit führt das Volk*, 27–44.

42 Malika DORBANI-BOUABDELLAH: „La Liberté guidant le peuple d'Eugène Delacroix“, in: *L'histoire par l'image*, Dezember 2011, <https://histoire-image.org/etudes/liberte-guidant-peuple-eugene-delacroix> [3.1.2026]: „Le tableau glorifie le peuple citoyen ‚noble, beau et grand‘. Historique et politique, il témoigne du dernier sursaut de l'Ancien Régime et symbolise la Liberté et la révolution picturale. [...] Image de l'enthousiasme romantique et révolutionnaire, continuant la peinture historique du XVIIIe siècle et devançant Guernica de Picasso, elle est universelle.“

43 Vgl. [Anonym]: „Quand les peintres français voient grand. Salles rouges“, <https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/quand-les-peintres-francais-voient-grand> [3.1.2026]: „C'est aujourd'hui l'œuvre la plus célèbre de Delacroix. Son sujet : ‚les Trois Glorieuses‘, ces trois journées révolutionnaires de juillet 1830 au cours desquelles le peuple parisien s'est soulevé contre le roi Charles X. [...] Cette toile qui associe allégorie et événement historique est bien connue. Souvent détournée par les artistes comme par les publicitaires, elle constitue aujourd'hui un modèle de la liberté et des luttes pour la liberté.“

44 Vgl. GRAVE: *Freiheit?*, 100 f.



Abb. 7: Henri-Désiré PORRET nach Eugène Delacroix: *La Liberté guidant le peuple*, Holzstich, 9 x 10 cm, in: Gustave PLANCHE: *Salon de 1831*, Paris 1831 (spätere Wiederabdrucke unter dem Titel „*Un fait inconnu du juillet 1830*“)

im August durch das Ministère du Commerce et des Travaux publics für den nicht sonderlich hohen Betrag von 3.000 Francs angekauft. Daraufhin gelangte es zunächst in das Musée du Luxembourg, also in das Museum, in dem die französische Malerei der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit ausgestellt wurde. Delacroix' Bild war hier bis in das Jahr 1833 öffentlich zugänglich, bevor es ins Depot verbracht wurde – mutmaßlich, weil Funktionäre der Julimonarchie die Befürchtung hegten, dass die Revolutionsdarstellung öffentlichen Ungehorsam provozieren könnte. Im Jahr 1839 wurde das Bild sogar an Delacroix zurückgegeben, der es bei Verwandten in Frépillon (Val-d'Oise) einlagerte.

Die Öffentlichkeit hatte mithin nur gut zwei bis drei Jahre Zeit, um sich ein Bild von Delacroix' Werk zu machen. Danach war es allenfalls in wenigen eher groben Reproduktionen zugänglich. Das einzige verlässlich aus der Zeit vor 1848 stammende visuelle Zeugnis ist eine skizzenhafte Teil-Reproduktion von Henri-Désiré Porret (Abb. 7), die in Gustave Planches in Buchform erschienener Salonkritik von 1831 publiziert worden war.⁴⁵

⁴⁵ Vgl. Sophie BOBET-MEZZASALMA: „Delacroix et l'estampe d'interprétation“, in: *Nouvelles de l'estampe. Revue bimestrielle* 157 (1998), 22–32 u. 77–88, bes. 83. Porrets Illustration wurde offenbar individuell an verschiedenen Stellen eingebunden und findet sich nicht in allen Exemplaren von PLANCHES *Salon de 1831*. Hier einige Exemplare, die Porrets freie Teilreproduktion nach Delacroix' Revolutionsbild enthalten: (1) Oxford, Art, Archaeology and Ancient World Library, Signatur #Q2PLA, Digitalisat: <https://dbooks.bodleian.ox.ac.uk/books/PDFs/N11573378.pdf>, dort das Blatt vor S. 109; (2) Universitätsbibliothek Gent, Signatur: BIB.

Ansonsten blieb nur die Erinnerung an das Gemälde, das man im Salon gesehen oder von dem man gelesen hatte. Insbesondere Alexandre Decamps und Théophile Thoré hielten in ihren kunstkritischen Beiträgen die Erinnerung an Delacroix' Werk wach. Bereits 1835 fragte Decamps in der *Revue républicaine*, wo das Bild verblieben sei.⁴⁶ Zwei Jahre später warf Thoré dieselbe Frage auf und spielte sprachlich mit der Aufforderung, dem Bild der Freiheit selbst die Freiheit zu schenken: „Gebt uns wenigstens die Freiheit in der Malerei.“⁴⁷ Ganz in diesem Sinne argwöhnte Decamps 1839, dass es eine gezielte Entscheidung des Hofes sei, das Gemälde zu verbergen.⁴⁸ Nach und nach wurde es mithin zum Charakteristikum von Delacroix' Freiheitsbild, dass es sich selbst in einer Art Gefangenschaft befand und daher unzugänglich war.

ACC.029086, Digitalisat: <https://books.google.be/books?id=NdE9AAAACAAJ>, dort das Blatt vor S. 107; (3) University of California, Systemwide Library Facility-North, Richmond (CA), Signatur: N5068.P55, Digitalisat: [https://hdl.handle.net/2027/uc1.\\$b70440](https://hdl.handle.net/2027/uc1.$b70440), dort das Blatt vor S. 107. Vgl. ferner Adolphe MOREAU: *E. Delacroix et son œuvre avec des gravures en facsimile*, Paris 1873, S. 142, Nr. 18; Alfred ROBAUT & Ernest CHESNEAU: *L'œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies. 1813–1863*, Paris 1885, 92, Nr. 327. – Andere oftmals in die Jahre vor 1848 datierte Reproduktionen könnten teils deutlich später entstanden sein. Das gilt für die recht detailgetreue Lithographie von Adolphe Mouilleron, die 1848 geschaffen wurde; vgl. JOHNSON: *The Paintings of Eugène Delacroix*, Bd. 1, 145; Nicole VILLA: *Collection De Vinck. Inventaire analytique*, Bd. VI: *La Révolution de 1830 et la Monarchie de juillet*, Paris 1979, 27; BOBET-MEZZASALMA: „Delacroix et l'estampe d'interprétation“, 83. Nochmals deutlich später (1882?) erschien ein mit „ET“ und „Comte“ bezeichnetes Werbeblatt oder Plakat für eine illustrierte Ausgabe von Louis BLANCS erstmals 1841 erschienenem Werk *Révolution française. Histoire des dix ans 1830–1840*, Digitalisat eines Exemplars: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90033468.item>. Alphonse DEMARLE scheint 1873 eine Lithographie vorgelegt zu haben; vgl. BOBET-MEZZASALMA, a.a.O., 79. Émile-Frédéric SALMON schuf seine Radierung erst 1880; vgl. BOBET-MEZZASALMA, a.a.O., 84; *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, Paris 1881, S. 465, Nr. 4845.

46 Alexandre DECAMP[s]: „Les arts et l'industrie au dix-neuvième siècle“ (2e article), in: *Revue républicaine. Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, Bd. IV (1835), 175–194, bes. 192 f.: „Enfin, nous demanderons au gouvernement de juillet où est le tableau de *la Liberté* d'Eugène Delacroix, et comment il a réparé envers son auteur les torts de la restauration ... ou plutôt arrêterons ici, par respect pour un beau talent, qui n'a jamais rien demand[é] et dont la réputation sera acceptée de tous, lorsque le nom de deux qui se disent ses protecteurs et se permettent de condamner ses œuvres, sera oublié au fond du mépris public.“ – Vgl. auch Alexandre DECAMPS: „Salon de 1835“ [Fortsetzung], in: *Revue républicaine. Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, Bd. V (1835), 164–182, hier 165, im Kontext einer lobenden Besprechung von François BOUCHOTS Bild *La mort du général Marceau* (1835): „[...] et nous demanderons avec instance que ce beau tableau nous soit conservé, et trouve sa place, non pas à côté des *Agamemnon* et des *Vénus*, ni même près de la *Bataille d'Austerlitz* ou de l'*Entrée d'Henri IV*, mais auprès de la *Méduse*, du *Massacre de Schio* et de la *Liberté de Juillet*, c'est-à-dire au milieu de la gloire de notre peinture nationale et contemporaine.“

47 Théophile THORÉ: „Artistes contemporains. M. Eugène Delacroix. (Suite)“, in: *Le siècle*, 25.2.1837, [1–3], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k718554n/f1.item> [19.3.2026], bes. 1 zu *La Liberté guidant le peuple au 28 juillet*: „Mais où est-elle aujourd'hui? Sans doute dans les greniers de la liste civile. Pourquoi ne la produit-on pas grand jour? Donnez-nous du moins la liberté en peinture.“

48 Alex D...PS [Alexandre DECAMPS]: „Beaux-Arts. Salon de 1839“ (3e article), in: *Le National*, 22.3.1839, 1: „[...] le peintre à qui nous devons le *Massacre de Chio*, exposé au musée du Luxembourg; le *Marino Faliero*, le *Sardanapal*, et cette *Barricade de Juillet*, que de honteuses susceptibilités de cour ont cachée depuis si longtemps aux yeux du peuple.“

Als im Februar 1848 erneut eine Revolution ausbrach und nun die Julimonarchie stürzte, bot sich die Chance, der Öffentlichkeit wieder Zugang zum Gemälde zu gewähren. Im März wandte sich Philippe-Auguste Jeanron, der mit der Leitung der nationalen Museen betraut worden war, mit dem – vermutlich durch Delacroix selbst angeregten⁴⁹ – Vorschlag an den zuständigen Minister, das Gemälde vom Maler zurückzuverlangen und öffentlich auszustellen.⁵⁰ Rasch scheint Bewegung in die Sache gekommen zu sein; bereits am 14. März berichtete der *Moniteur universel*, dass Delacroix' Bild, hier mit dem Titel *La Liberté sur les barricades* angeführt, im Musée du Luxembourg präsentiert werden solle.⁵¹ Der Meldung wurde offenkundig Gewicht beigemessen; denn in den folgenden Tagen wurde sie – mehr oder weniger wortgleich – von vielen Zeitungen aufgegriffen. Voreilig behauptete Théophile Thoré am 17. März, das Gemälde sei bereits gehängt worden.⁵² Jules Joseph Arnoux unterließ derselbe Fehler; er explizierte dabei die politischen Implikationen, die das Zugänglich-Machen des Bildes angesichts der erneuten Revolution haben musste.⁵³ Thoré hatte zudem das Gerücht in Umlauf gebracht, dass Delacroix an einem Pendant mit dem Titel *L'égalité sur les barricades de février* arbeite und beide Bilder später in der Assemblée nationale ihren Platz finden sollten.⁵⁴ Von einer Umsetzung dieser Idee, die im April von Alexandre Dumas aufgegriffen wurde,⁵⁵ findet sich freilich keine Spur, und auch die Hängung im Musée du Luxembourg sollte noch mindestens über ein Jahr auf sich warten lassen. Über die fehlende Umsetzung der Meldung vom März, das Bild öffentlich auszustellen, beklagte sich im August 1848 der Kunstkritiker Champfleury.⁵⁶ Zwischenzeitlich wurde stattdessen der Plan verfolgt, das Gemälde auf einer Ausstellung in Lyon

49 Vgl. André JOUBIN (Hg.): *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, Bd. 2: 1838–1849, Paris 1936, 345.

50 Vgl. ebd., Anm. 2; sowie Eugène DELACROIX: *Nouvelles lettres*, hg. von Lee Johnson & Michèle Hannoosh, Bordeaux 2000, 60, Anm. 1.

51 [Anonym]: „Faits divers“, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, Nr. 74 (14.3.1848), 609, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4435716d/f5.item> [18.3.2026]: „La direction des beaux-arts a donné les ordres pour le placement au musée du Luxembourg des deux tableaux, *la Liberté sur les barricades*, de Delacroix, et *les Romains de la décadence*, de Couture.“

52 Théophile THORÉ: „Salon de 1848“, in: *Le Constitutionnel*, Nr. 77 (17.3.1848), [4], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6681518/f4.item> [19.3.2026].

53 J[ules] J[oseph] ARNOUX: „Variétés. Salon de 1848. Mission de l'art. – MM. Delacroix et Duveau“, in: *La Liberté. Journal des Peuples*, Nr. 30 (30.3.1848), [4], <https://www.retronews.fr/journal/la-liberte-1848-1850/30-mars-1848/4/d73d1f00-ec66-424f-bb4c-6b51cc6bf55b> [19.3.2026]. – Laut HADJINICOLAOU, 164, Anm. 161, irren Thoré und Arnoux, wenn sie berichten, das Bild werde bereits öffentlich präsentiert. Für Hadjinicolaous Vermutung spricht neben der unten zitierten Klage von Champfleury auch die fehlerhafte Beschreibung des Bildes bei F. DE LAGENEVAIS [= Henri BLAZE DE BURY]: „Le Salon de 1848. La Sculpture, les Pastels, les Dessins“, in: *Revue des deux mondes* 22 (1848), 590–606, hier 598.

54 THORÉ: „Salon de 1848“.

55 Alexandre DUMAS: „Les hommes de l'avenir. Comment nous rêvons l'Assemblée nationale“, in: *La Liberté. Journal des Peuples*, Nr. 55 (24.4.1848), [2 f.].

56 CHAMPFLEURY [= Jules François Félix Husson]: „Le combat de coqs“, in: *Œuvres posthumes de Champfleury. Salons 1846–1851*, Paris 1894, 101–105, bes. 101 (erstmalig in: *Le Pamphlet*, Nr. 40 (6.8.1848)).

zu präsentieren.⁵⁷ Auch wenn der Maler und Unternehmer Alphonse Jame dieses Projekt letztlich nicht umsetzen konnte,⁵⁸ war das Gemälde durch den Transport nach Lyon und zurück bis zum März 1849 nicht verfügbar. Ob nach der Rückkehr nach Paris schließlich die bereits ein Jahr zuvor vorgesehene Präsentation im Musée du Luxembourg tatsächlich erfolgte, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit nachvollziehen.⁵⁹ Noch Ende Mai 1849 ist in einem internen Schreiben die Rede davon, dass sich die Hängung verzögere, da Delacroix Retuschen am Bild vornehmen wolle.⁶⁰

Dennoch war die Vereindeutigung der Interpretation von Delacroix' Gemälde vermutlich bereits zu diesem Zeitpunkt in vollem Gange. Das Bild wurde nun ganz ohne jede Ambivalenz zu einem affirmativen Symbol der Freiheit des Volkes, die 1848 endlich ihre Erfüllung gefunden zu haben schien. Exemplarisch für diese Sichtweise ist Jules Joseph Arnoux, als er im März 1848 irrtümlich das Bild bereits an der Museumswand vermutete und schrieb: „Die *Freiheit auf den Barrikaden*, die die gestürzte Regierung 1831 gekauft, bezahlt und siebzehn Jahre lang vor den Augen des Volkes verborgen gehalten hatte, strahlt bereits an den Wänden des Musée du Luxembourg. Diejenigen wussten um die magnetische Kraft der Kunst auf die Massen, die ihnen dieses aufständische Bild vorenthielten, diesen Kalvarienberg aus Pflastersteinen, auf dem die Christusse der Barrikaden für ihre Brüder sterben und aus dem die Freiheit der Welt hervorgeht.“⁶¹

Es ist sehr bezeichnend, welcher schleichenden Transformation im Zuge dieser Wiederauflage der Titel von Delacroix' Bild unterzogen wurde. Im *Livret* des Salons von 1831 war als offizieller, auf den Vorgaben des Malers beruhender Titel festgehalten worden: „Le 28 juillet. La Liberté guidant le peuple“. In den kunstkritischen Besprechungen des Salons

57 Vgl. [anonym]: „Faits divers“, in: *Le Moniteur universel*, Nr. 204 (22.7.1848), 1722 f., hier 1723, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4435845g/f4.item> [18.3.2026].

58 Vgl. Hélène TOUSSAINT: *La liberté guidant le peuple de Delacroix* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), Paris 1982, 61; sowie Eugène DELACROIX: *Journal*, hg. von Michèle Hannoosh, 2 Bde., Paris 2009, Bd. 1, 409 f.

59 In der Sammlungsdatenbank des Musée du Louvre heißt es: „possiblyment présenté au musée du Luxembourg, Paris, à partir de juin 1849 jusqu'en 1850 (mais absent du catalogue du musée)“; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065872> [3.1.2026].

60 Der Vorgang lässt sich an archivalischen Quellen nachverfolgen. Vgl. Archives des musées nationaux, Musée du Luxembourg et musée national d'art moderne, série L, Administration, Luxembourg, 1799–1880, cote: 20144785/2, https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/UD/FРАН_IR_053832/cq1aegeppez-1mdlc3flhy4p2: „Sur le placement du tableau de Delacroix La Liberté guidant le peuple et celui de Robert-Fleury Scène de la Saint-Barthélémy. 1849, 21 mai“; sowie Archives des musées nationaux, Département des peintures du musée du Louvre, séries P, Peinture: administration, 1841–1904, cote: 20144790/3, https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/UD/FРАН_IR_054400/c52usg3daot-0a78k1nctclb: „Lettre de Villot au Directeur [...] le transport du tableau de Delacroix La liberté, au Luxembourg, est suspendu, le peintre souhaite faire quelques retouches à son tableau mais il est indisposé pour le moment. [...] 31 mai 1849“.

61 ARNOUX: „Variétés. Salon de 1848“, [4]: „Déjà la *Liberté sur les barricades* que le gouvernement déchu avait achetée et payée en 1831, et qu'il avait tenue cachée pendant dix-sept ans, loin des yeux du peuple, brille aux murs du Luxembourg. Ils connaissaient le pouvoir magnétique de l'art sur la multitude, ceux qui lui dérobaient ainsi cette toile insurrectionnelle, ce calvaire de pavés où meurent pour leurs frères les Christs des barricades et d'où surgit la liberté du monde!“

Titelvarianten mit „Liberté“ und „guider“		
„la Liberté guidant le Peuple au 28 juillet“ <i>Le Journal des débats</i> , 4.5.1831	„la Liberté guidant le Peuple“ <i>Le Journal des débats</i> , 26.5.1831	„la Liberté guidant le peuple de Paris“ <i>Le Journal des débats</i> , 23.7.1831
„Le tableau de la Liberté guidant le peuple ou le 28 juillet avait été annoncé et vanté d’avance sous le nom d’une scène de barricades.“ <i>Journal des artistes et amateurs</i> , 8.5.1831	„Le tableau allégorique la Liberté guidant le peuple, le 28 juillet“ <i>Le National</i> , 30.5.1831	„une scène du 28 juillet: la Liberté guidant le peuple“ <i>Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle</i> , Bd. 33 (1831), 537
„La Liberté conduisant le peuple“ <i>Le Moniteur universel</i> , 9.5.1831, 940	„la liberté guidant le peuple le 28 juillet“ <i>Le Constitutionnel</i> , 4.6.1831	„N° 511—Le 28 Juillet; par M. de Lacroix. / La liberté guidant le peuple à la victoire.“ <i>L’Observateur aux salons de 1831</i> . Troisième Édition [Paris 1831], 2
„Cette Liberté qui guide le peuple“ <i>La Tribune</i> , 17.5.1831	„sa Liberté guidant le peuple“ <i>L’Artiste</i> , 5.6.1831	„511 — Le 28 juillet 1830. / La Liberté guide le peuple à la victoire“ <i>M. Mayeu au muséum</i> , Paris 1831, 8
„cette Liberté conduisant le peuple de juillet“ <i>La France Nouvelle. Nouveau Journal de Paris</i> , 20.5.1831	„la Liberté de juillet guide le peuple de Paris“ <i>L’Artiste</i> , 19.6.1831	
Kurztitel mit „Liberté“ oder Verweis auf den 28. Juli 1830		
„la Liberté“ <i>L’Artiste</i> , 1.5.1831	„la Liberté“ Auguste JAL, <i>Salon de 1831. Ébauches critiques</i> , Paris 1831, 39	„son Vingt-huit juillet“ <i>Gazette littéraire</i> , 5.5.1831
„La Liberté de 1830“ <i>La Quotidienne</i> , 8.5.1831	„la Liberté“ <i>La Mode</i> , Bd. VIII, 13.8.1831	„Le 28 Juillet“ <i>La Revue de Paris</i> , Bd. XXVIII, Juli 1831
„la liberté, de M. Delacroix“ <i>Journal de Commerce</i> , 26.5.1831	„La Liberté“ Gustave PLANCHE, <i>Salon de 1831</i> , Paris 1831, 107	
Titelvarianten mit dem Wort „barricade(s)“		
„Scène de Barricades de Juillet“ <i>L’Artiste</i> , 24.4.1831	„la Liberté sur les barricades“ <i>Le Mercure du Dix-Neuvième Siècle</i> , Bd. 33 (1831), 481	„sa Barricade“ <i>Le Constitutionnel</i> , 25.7.1831

Tab. 1: Betitelungen des Gemäldes in der Presse und der Kunstkritik des Jahres 1831

Titelvarianten mit „liberté“ und/oder „barricade(s)“		
„la Liberté sur les barricades“ <i>Gazette nationale ou le Moniteur universel</i> , 14.3.1848	„la Liberté sur les barricades“ <i>La Liberté. Journal des Peuples</i> , 30.3.1848	„La Liberté surgissant des barricades“ <i>L'Événement</i> , 2.9.1849
„la Liberté sur les barricades“ <i>La Reforme</i> , 15.3.1848	„la Liberté sur les barricades“ <i>Gazette nationale ou le Moniteur universel</i> , 22.7.1848, 1722	„la Liberté sur les barricades (1830)“ <i>L'Événement</i> , 27.10.1850
„la Liberté sur les barricades“ <i>Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire</i> , 16.3.1848	„la barricade de Delacroix“ <i>Le Messager du Nord</i> , 9.8.1849	
Titelvarianten mit Hinweisen auf die Julirevolution 1830		
„Liberté aux barricades de Juillet“ <i>Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire</i> , 17.3.1848	„La Liberté sortant des barricades de 1830“ <i>La Liberté. Journal des Peuples</i> , Nr. 55 (24.4.1848)	

Tab. 2: Betitelungen des Gemäldes in der Presse und der Kunstkritik der Jahre 1848/49

von 1831 war vor allem der Untertitel „La Liberté guidant le peuple“ aufgegriffen und verwendet worden.⁶² Damit war im Diskurs der frühesten Rezipienten jene Spannung zwischen „liberté“ und „guider“, zwischen Freiheit und Führung präsent, die für Delacroix' Bild in hohem Maße signifikant ist.

Wo das Gemälde 1848/49 in der Berichterstattung erwähnt wird, ist jedoch die Verbindung zu dem zuvor verbindlichen Titel gekappt. Nun setzt sich die Betitelung mit „la Liberté sur les barricades“ oder mit Varianten dieser Formulierung durch, wobei Zeitanlagen, die auf die Julirevolution verweisen, mit wenigen Ausnahmen entfallen.

Barrikaden waren auch für die Februarrevolution, vor allem für die Kämpfe am 23. und 24. Februar 1848, charakteristisch gewesen, so dass sie eine Gemeinsamkeit der beiden Revolutionen von 1830 und 1848 bildeten. Mit dieser vermutlich unbewusst vollzogenen Annäherung von Delacroix' Darstellung an die jüngsten Ereignisse traten jedoch die dem Bild inhärenten Spannungen mehr und mehr in den Hintergrund. Es erscheint daher folgerichtig, dass das Verb „guider“ in den 1848/49 verwendeten Titelformulierungen entfallen ist. Spätestens mit diesem Abbau von Ambivalenzen war der Weg für eine

62 Vgl. bereits HADJINICOLAOU: „La liberté guidant le peuple“ de Delacroix devant son premier public“, 11, Anm. 15; HADJINICOLAOU: *Die Freiheit führt das Volk*, 157 f., Anm. 42.

ausschließlich affirmative und identifikatorische Rezeption des Bildes frei. Das war nicht zuletzt deswegen problemlos möglich, weil zwischen 1833 und 1848 keine kontinuierliche Auseinandersetzung mit dem Bild erfolgt war, durch die ein bestimmtes Verständnis der Darstellung hätte kodifiziert werden können.

Auf beinahe schon idealtypische Weise steht die Geschichte von Delacroix' Gemälde für die weitreichenden Effekte, die mit der Nichtzugänglichkeit eines Werks einhergehen können. Da das Gemälde selbst als sichtbares Korrektiv nicht verfügbar war, konnten sich Vorstellungsbilder verselbständigen, die sich nicht an der konkreten Erscheinungsweise der Darstellung messen lassen mussten. So ließ sich in den langen Jahren des verwehrten Zugangs das Thema des Bildes auf das Gemälde selbst beziehen, das dabei als Gefangener oder als Geisel der Julimonarchie erscheinen konnte. Die Aussicht auf eine erneute öffentliche Präsenz des Bildes nach etwa 15 Jahren des Entzugs spitzte Prozesse der De- und Rekontextualisierung zu, die sich in der Regel eher schleichend vollziehen. Mit der Revolution von 1848 trat das Freiheitsbild in ein neues, verändertes Bezugssystem ein, das eine bestimmte Ausdeutung favorisierte und auf diese Weise Ambivalenzen und Unbestimmtheiten abbaute. All das hat erheblich zu der Sichtweise auf das Bild beigetragen, die noch unsere heutige Rezeption tiefgreifend prägt.

Zugangsdynamiken – so sollte das Beispiel von Delacroix' *Liberté* zeigen – beschränken sich nicht allein auf Situationen, in denen Werke zugänglich sind, sondern können sich auch in Phasen des verweigerten Zugangs entfalten. Eine vertiefte Reflexion verdient vielleicht die Frage, ob derartige Zugangsdynamiken je nach historischen Rahmenbedingungen unterschiedliche Intensitäten annehmen können. Vermutlich ist es kein Zufall, dass sich die romantische Malerei in Frankreich besonders dazu eignet, über die Bedeutung von Zugänglichkeit oder Unzugänglichkeit nachzudenken. Denn diese Kunst setzt in mindestens zweifacher Weise jenen schrittweise ausdifferenzierten Bezug zur Öffentlichkeit voraus, der oben in Abschnitt II skizziert wurde. Zum einen profitierte die Herausbildung der romantischen Malerei von der breiten Verfügbarkeit einer außergewöhnlich pluralen, hochklassigen, aber keineswegs durchweg normativ orientierten Kunst. Zum anderen liegt es nahe, dass eine Kunst, die ihrerseits von vornherein auf breite Zugänglichkeit in den Salons und Museen setzt, in besonderem Maße von ‚Politiken‘ des Zugangs betroffen ist.

Verallgemeinert man diesen Gedanken, so wäre in heutigen Erwägungen über Ethiken, ‚Politiken‘ und rechtliche Rahmenbedingungen des Zugangs zu kulturellen Gütern stärker zu berücksichtigen, wie sehr die jeweiligen Werke selbst auf Zugänglichkeit hin angelegt sind. Natürlich spricht zunächst nichts grundsätzlich dagegen, ein Werk, das ursprünglich kaum zugänglich sein sollte, breit zugänglich zu machen. Und auch für den Entzug von Zugänglichkeit bei Werken, die stark auf öffentliche Erreichbarkeit hin konzipiert wurden, kann es erwägenswerte Gründe geben. Dabei ist allerdings im Blick zu behalten, wie sich Regelungen von Zugänglichkeit auf die Wahrnehmung von Werken auswirken.

Das Beispiel von Delacroix' Bild kann insbesondere darauf aufmerksam machen, dass Änderungen des Zugangs erheblichen Einfluss darauf haben, wie die für viele Kunstwerke so charakteristischen Unbestimmtheiten und Ambivalenzen zur Geltung gebracht oder

aber eingeebnet werden. Zugänglichkeit oder das Verwehren von Zugang macht etwas mit einem Kunstwerk. Denn Zugänglichkeitsfragen haben einen gewichtigen Anteil an der Rezeptionsgeschichte, und die Rezeptionsgeschichte kann wiederum spätere Wahrnehmungen von Werken weitreichend prägen. Eine reflektierte Ethik und Praxis der Gestaltung von Zugang sollte daher eine grundlegende Einsicht der Rezeptionsästhetik einbeziehen, die Hans Robert Jauß am Beispiel von Literatur formuliert hat: „Das literarische Werk ist kein für sich bestehendes Objekt, das jedem Betrachter zu jeder Zeit den gleichen Anblick darbietet. Es ist kein Monument, das monologisch sein zeitloses Wesen offenbart. Es ist vielmehr wie eine Partitur auf die immer erneuerte Resonanz der Lektüre angelegt, die den Text zu aktuellem Dasein bringt.“⁶³ Dass Formen der Zugänglichkeit von Werken für die von Jauß beschriebenen Prozesse zentral sind, mutet trivial an, ist deswegen aber nicht weniger wichtig.

Im zumindest denkmöglichen Extremfall könnte eine spezifische, durch Zugangsregelungen mitbestimmte Rezeptionsgeschichte dazu führen, den Blick späterer Rezipienten auf ein Werk so weitgehend vorzubahnen, dass sie zu dessen ursprünglich anvisiertem Verständnis gerade nicht mehr Zugang finden können. Dann würde eine spezifische Form des Zugangs zum Werk den Zugang zu dem damit Gemeinten geradezu verstellen. Es dürfte sich daher lohnen, die Rückwirkungen von Zugänglichkeit auf das Verständnis der Werke selbst im Blick zu behalten.

63 Vgl. Hans Robert JAUSS: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, 144–207, hier 171 f.

IV. Wie Zugang durch Medienwechsel die Wahrnehmung von Kunst verändert: Aufmerksamkeitssteuerungen durch Reproduktion und Digitalisierung

In der Geschichte der bildenden Kunst stellen neben Ausstellungen und Museen vervielfältigende Reproduktionen einen weiteren wichtigen Modus des Zugänglich-Machens dar. Nicht nur für die Gegenwart gilt, dass Kunstwerke in aller Regel häufiger in Form von Wiedergaben als durch die direkte Begegnung mit Originalen wahrgenommen werden. Die fortschreitende Digitalisierung hat diese Tendenz verstärkt, doch sind bereits seit der Frühen Neuzeit die zunächst vor allem als Druckgrafiken ausgeführten Reproduktionen wesentliche Vermittler der Kenntnis von wichtigen Kunstwerken.

Auch in den Fällen, in denen sich der Zugang zu einem Kunstwerk dessen Wiedergabe in einem anderen Medium verdankt, kann es dazu kommen, dass die Wahrnehmung des konkreten Werks und von Kunst im Allgemeinen durch Eigenschaften nicht der betreffenden Werke, sondern der Reproduktionen vorgeprägt oder verändert wird. Obgleich mit der Fotografie und der Digitalisierung ein Versprechen von Objektivität einherzugehen scheint, sind derartige Medienwechsel nachhaltig an der Entscheidung beteiligt, als was für eine Art von Gegenstand das reproduzierte Objekt wahrgenommen wird und welche Wahrnehmungsakte möglich sind.

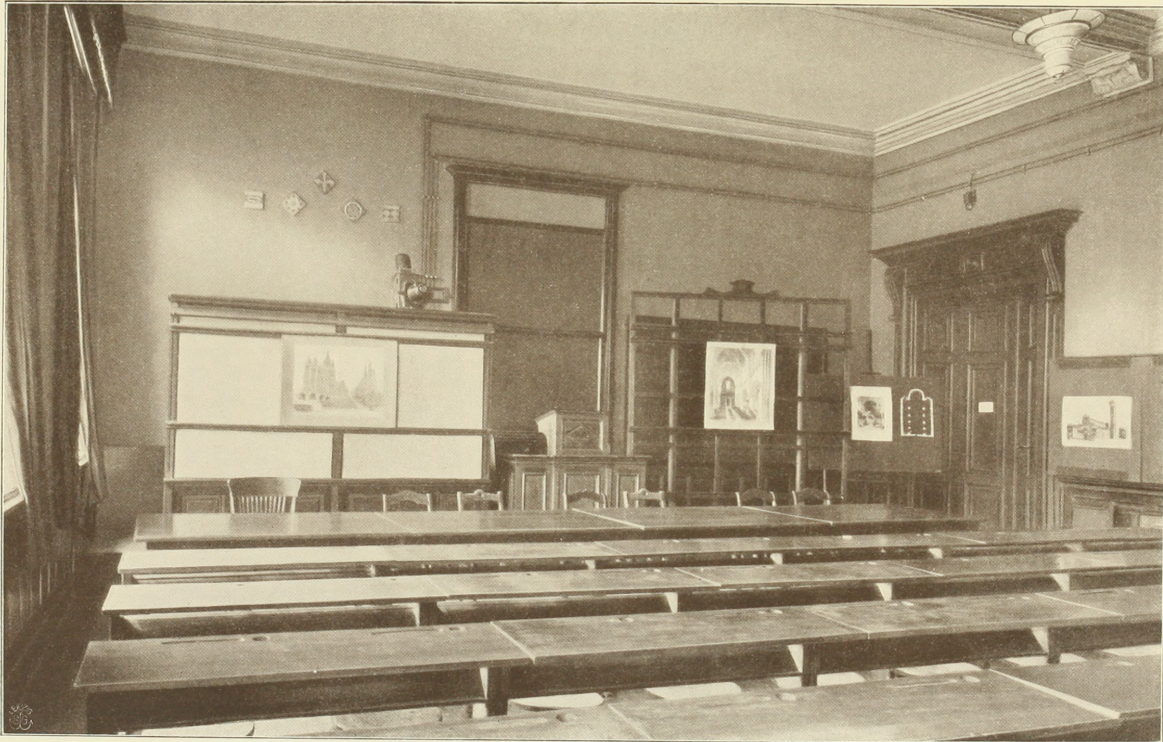
Schwarz-Weiß-Fotografie

Ein kurzer Blick auf die wissenschaftliche Kunstgeschichte und ihren Umgang mit den lange Zeit vorherrschenden Reproduktionen in Schwarz-Weiß führt vor Augen, dass der Erfolg der ikonologischen Methode – und damit einer implizit zeichentheoretischen Bildauffassung – auch als Effekt der Arbeit mit Reproduktionen gelten kann. Inzwischen ist breit über die Geschichte der Disziplin und ihre technisch-medialen Praktiken gearbeitet worden, so dass hier wenige Schlaglichter genügen.⁶⁴ Die Aneignung von Reproduktionstechniken, die die Geschichte des Faches durchziehen, scheint auf den ersten Blick darauf zu zielen, den Werken möglichst unverstellt und uneingeschränkt nahekommen zu können. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat sich die Kunstgeschichte nach und nach die neuen Möglichkeiten zu eigen gemacht, die ständig verbesserte fotografische Verfahren boten, um mit ihnen die bisher genutzten Reproduktionsmedien, Zeichnungen und vor allem Druckgrafiken, zunächst zu ergänzen und dann schließlich zu ersetzen.

⁶⁴ Vgl. etwa Robert S. NELSON: „The Slide Lecture, or the Work of Art ‚History‘ in the Age of Mechanical Reproduction“, in: *Critical Inquiry* 26/3 (2000), 414–434; Angela MATYSSEK: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009; Costanza CARAFFA (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009; Hubert LOCHER & Maria MÄNNIG (Hgg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin 2022, DOI: [10.1515/9783422986251](https://doi.org/10.1515/9783422986251).

IV, 1

Taf. X



Das Kunsthistorische Institut. Hörsaal.

Abb. 8: Hörsaal des Kunsthistorischen Instituts in Leipzig, um 1909, aus: *Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig*, hg. v. Rektor u. Senat, Bd. 4, Teil 1, Leipzig 1909, Tafel X

Es liegt auf der Hand, dass diese Entwicklung eine entscheidende quantitative Steigerung des Zugangs zu Kunst zur Folge hatte und damit auch eine neue Qualität kunsthistorischen Arbeitens ermöglichte. Fotografische Aufnahmen boten die Grundlage für eine neue weitreichende Verbreiterung und Vertiefung des vergleichenden Sehens. Mit ihrer Hilfe ließ sich die räumliche Verstreutheit der Fülle und Vielfalt kunsthistorischer Objekte bewältigen, ohne beim Vergleich der Werke allein auf Beschreibungen und mehr oder weniger stark abstrahierende und interpretierende Druckgrafiken angewiesen zu sein. Die durch Fotografien gestützte Vergleichspraxis, die schon bald das methodische Zentrum der universitären Kunstgeschichte markierte,⁶⁵ prägte das Studium des Faches tiefgreifend und ‚sedimentierte‘ sich in der technischen Ausstattung der Seminarräume, wie sie für Leipzig kurz nach 1900 dokumentiert ist (Abb. 8).⁶⁶ Eigens gefertigte Gestelle, Tafeln und Wandpaneele dienten

65 Vgl. etwa Lena BADER, Martin GAIER & Falk WOLF (Hgg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010; Johannes GRAVE: „Comparative Practices and Their Implications. The Case of Comparative Viewing“, in: Willibald Steinmetz (Hg.): *The Force of Comparison. A New Perspective on Modern European History and the Contemporary World*, New York 2019, 53–79, DOI: [10.2307/j.ctv1850gn8.6](https://doi.org/10.2307/j.ctv1850gn8.6); GRAVE, HEYDER & HOCHKIRCHEN: *Sehen als Vergleichen*.

66 Vgl. August SCHMARSOW: „Das kunsthistorische Institut“, in: *Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig*, hg. von Rektor und Senat, Bd. 4, Teil 1, Leipzig 1909, 172–179. Dazu vgl. Heinrich DILLY: „Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion“, in: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge*

dazu, möglichst viele großformatige Stiche oder Aufnahmen nebeneinander präsentieren und rasch auswechseln zu können. Ergänzt wurde diese Ausstattung durch das Skioptikon, eine frühe Form des Diaprojektors, der links oberhalb des Katheders angebracht war, um das Bild auf die gegenüberliegende Wand zu werfen. Die Fenster des Raumes ließen sich verdunkeln, um eine gute Sichtbarkeit des projizierten Bildes zu gewährleisten, und die Seminartische waren eigens mit drehbaren Stühlen versehen worden, um im Unterricht ohne Aufwand eine rasche Veränderung der Blickrichtung zu ermöglichen.

Während der frühen Phase der Integration fotografischer Bildmedien in die Praktiken der Kunstgeschichte sind deren Leistungen, Grenzen und Implikationen durchaus reflektiert worden, wie Lena Bader am Beispiel der Nutzung von Bildern im sogenannten Holbein-Streit nachgewiesen hat.⁶⁷ Doch passte die Fotografie mit ihrer vorurteilsfrei erscheinenden apparativen Logik allzu gut zum Wissenschaftsideal der Objektivität, dessen Geschichte Lorraine Daston und Peter Galison rekonstruiert haben,⁶⁸ so dass das Fach einen pragmatischen Umgang mit fotografischen Reproduktionen herausbildete, der deren spezifische Medialität in den Hintergrund treten ließ. Überlegungen zum Kolorit, zur Materialität oder zum Relief der Farbe eines Gemäldes rückten ebenso in Randbereiche des Fachdiskurses wie Fragen von Größen, Formaten und Maßstäben. Zentral hingegen blieb die Methode des vergleichenden Sehens, die durch die Fotografie, die über Formatunterschiede und Materialdifferenzen hinweg die Bilder einander ähnlicher machte, besonders gefördert wurde. Wie beharrlich diese Prägungen das implizite Selbstverständnis des Faches bestimmten, zeigt sich auch daran, dass bemerkenswert viele kunsthistorische Publikationen auch dann noch weitgehend auf den Farbdruck verzichteten, als er technisch optimiert und ökonomisch erschwinglich wurde.⁶⁹

Der wissenschaftliche Umgang mit Reproduktionen abstrahiert nicht nur von einigen sinnlich erfahrbaren, materiellen Qualitäten von Kunstwerken, sondern trägt auch dazu bei, sie in spezifischer Weise wahrzunehmen. Die Fotografie scheint nachhaltig das Verständnis von Kunstwerken als Bedeutungsträgern begünstigt zu haben, da sie vor allem das in Bildern Dargestellte wiedergibt, während sie von vielen Eigenschaften der Darstellungsweise und -mittel weitgehend absieht.⁷⁰ Zudem beförderte sie die ubiquitäre Anwendung

*der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie“ am 24. und 25. Juni 1994 im Reiß-Museum der Stadt Mannheim, Göppingen 1995, 39–44; Robert TRAUTWEIN: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997, 313–317; Susanne NEUBAUER: „Sehen im Dunkeln. Diaprojektion und Kunstgeschichte“, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 9–10 (2002/03), 177–189; Tobias TEUTENBERG: „Die Lehrmedien der ‚Hamburger Schule‘. Panofskys Vorlesungen und Warburgs Seminar“, in: LOCHER & MÄNNIG: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, 186–201, bes. 195–197.*

67 Vgl. Lena BADER: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, München 2013.

68 Vgl. Lorraine DASTON & Peter GALISON: *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007.

69 Vgl. Monika WAGNER: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen 2022. Vgl. aber Joseph IMORDE: „Farbe als Farbe und Material“ (Rez. von Wagner: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß*), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 86 (2023), 571–575.

70 Vgl. WAGNER: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß*, 87–120.

des vergleichenden Sehens, das seinerseits eine Fokussierung auf kleine, potenziell bedeutungstragende Einheiten im Bild nahelegte.⁷¹ Der außerordentliche Erfolg der Ikonologie, also jener kunsthistorischen Methode, die vor allem nach der Bedeutung von Kunstwerken fragt, könnte daher nicht unwesentlich der Fotografie zu verdanken sein. Und die zwischenzeitlich verbreitete Tendenz, Bilder als Zeichensysteme zu verstehen und in eine allgemeine Semiotik zu integrieren, dürfte ebenfalls nicht wenig von der mit der fotografischen Reproduktion einhergehenden Standardisierung profitiert haben.

Der allgegenwärtige Gebrauch von Fotografien hat weite Teile des wissenschaftlichen Diskurses der Kunstgeschichte überhaupt erst ermöglicht. Als eine Disziplin, in deren Zentrum unikale Originale stehen, ist das Fach in besonderem Maße auf Reproduktionen angewiesen, um einen breiten fachlichen Austausch auf einer soliden Basis entwickeln zu können. Die Fotografie hat Material zugänglich und vergleichbar gemacht, das zuvor nur den Wenigen vorbehalten war, die Zugang zum Original hatten, oder allenfalls in Druckgrafiken oder Kopien verbreitet war. Mit der fotografischen Wiedergabe gingen allerdings Standardisierungen und Normierungen einher, die das Verständnis der reproduzierten Werke prägten und eine Konzentration auf das Dargestellte zuungunsten einiger Aspekte der Darstellungsform beförderten.

Digitalisate

Mit der Entwicklung hochauflösender Digitalisierungsverfahren scheint inzwischen jedoch ein Punkt erreicht zu sein, an dem die Reproduktion nicht mehr vorrangig mit Einschränkungen einhergeht, sondern zu einer bemerkenswerten Schärfung und Vertiefung der Wahrnehmung beitragen kann. Bei der Beschäftigung mit Gemälden überbieten Digitalisate inzwischen nicht nur die Möglichkeiten der analogen Fotografie und hochwertiger Druckverfahren. Vielmehr können digitale Zugänge zu Gemälden sogar die Begegnung mit dem Original übertreffen. Evident dürfte das für viele Beispiele ortsgebundener Malerei sein, wenn etwa ein im Original weit über Augenhöhe platziertes Fresko durch eine hochauflösende digitale Aufnahme in ganz neuer Weise wahrnehmbar wird. Aber auch beim beweglichen Tafelbild sind vergleichbar dramatische Blickschärfungen möglich, wenn zum Beispiel Details aus einem entfernten Randbereich dank hervorragender Digitalisate erstmals in äußerst feiner Auflösung erkennbar werden. Zusätzlich gestützt wird diese neue Sichtbarkeit durch die gleichmäßige Hinterleuchtung, die den Digitalisaten auf Bildschirmen zuteilwird. Sie umgeht den Schattenwurf von Rahmenprofilen ebenso wie störende Reflexe auf dem Firnis oder auf einer Verglasung. Dass damit ein neuer Standard der Erscheinungsweise von Gemälden gesetzt ist, beginnt auf die Präsentationsformen originaler Gemälde zurückzuwirken, die sich zum Teil der Wirkung der aus dem Dunkel aufleuchtenden Digitalisate auf dem Bildschirm anpassen. Insbesondere der Kunsthandel

71 Vgl. GRAVE: „Comparative Practices and Their Implications“.

nutzt die Möglichkeiten einer äußerst präzisen und gezielten Ausleuchtung, um Gemälden die Leuchtkraft von exzellenten Computerscreens zu verleihen.

Doch gehen mit der digitalen Reproduktion auch Verluste einher. Eine wesentliche Qualität des hinterleuchteten Computerbildschirms impliziert zugleich seine Schwäche: Auf ihm erscheinen Gemälde stets gleich – unabhängig davon, ob sich die realen Lichtverhältnisse verändern oder nicht. Die Beleuchtung von hinten überstrahlt fast alle Effekte des Umgebungslichtes. Sie nimmt damit aber dem digital reproduzierten Gemälde die Möglichkeit, das veränderlich einfallende Licht auf unterschiedliche Weise zu reflektieren oder zu absorbieren. Das gilt freilich nicht nur für Digitalisate auf hinterleuchteten Displays, sondern auch für deren Wiedergabe im Druck. Denn hier werden der mehrschichtige Bildaufbau und das Gemälden eigene Relief auf ein flaches Nebeneinander von Farbe auf einem Bildträger reduziert.

Das Zusammenwirken von Malschichten, Lasuren und der Plastizität von Farbe hat jedoch einen gewichtigen Anteil daran, dass Ölgemälde auf Beleuchtungsverhältnisse und die Wahl des Betrachtungsstandorts sensibel reagieren können.⁷² Lichtwellen dringen in das keineswegs flache Ölgemälde unterschiedlich weit ein, um dort an verschiedenen Stellen absorbiert, reflektiert, gebrochen oder gestreut zu werden. Ändern sich die Lichtverhältnisse, wie es bei einer Beleuchtung mit Tageslicht unvermeidlich der Fall ist, so kann sich das Zusammenspiel von Lichtwellen einerseits sowie Pigmenten, Bindemitteln, Firnis und Grundierungen andererseits wandeln. Es sind auch solche kontingenten Effekte, die Ölgemälden eine gewisse Anmutung von Lebendigkeit verleihen. Diese Anmutung wird bereits eingeschränkt, wenn das Tageslicht durch eine konstante professionelle museale Ausleuchtung mit Kunstlicht ersetzt wird. Gänzlich stillgestellt werden sie im klassischen Digitalisat.

Während Zusammenhänge dieser Art im wissenschaftlichen Diskurs der Kunstgeschichte erstaunlich wenig thematisiert werden, bilden Kuratoren und Restauratoren unvermeidlich eine Aufmerksamkeit für die Effekte aus, die mit veränderlichen Beleuchtungsverhältnissen, räumlichen Bedingungen und den Bewegungen von Betrachtern einhergehen. Das Interesse gilt dabei in der Regel dem Einrichten von Bedingungen, die optische Störmomente und Verfälschungen reduzieren. Bei diesem Bemühen tritt jedoch auch die Vielfalt von Variablen hervor, die auf die optische Erscheinung von Ölgemälden Einfluss nehmen. Paul Pfister, langjähriger Restaurator am Kunsthaus Zürich, hat die Interaktion von Gemälden, Licht und Umgebung für ältere Ölgemälde beschrieben:

Die Gemälde alter Meister wurden in der Regel in Räumen mit Seitenlicht geschaffen, nur in seltenen Fällen vor hellen Wänden. Es sind Bilder mit Firnissen und Lasuren, die nach einem warmtonigen Seitenlicht verlangen, damit sie ihre tiefenräumliche Wirkung entfalten können. Bei strahlend weissen Wänden und kaltem Licht, auch Zenitlicht, kann das Auge des Betrachters in die transparenten Firnis- und Farbschichten nicht eindringen. Unter solchen Bedingun-

72 Vgl. Roy S. BERNS: *Color Science and the Visual Arts. A Guide for Conservators, Curators, and the Curious*, Los Angeles 2016, 111–161; Karl SCHAWELKA: *Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen*, Weimar 2007, 220 f.

gen wird das Licht an der obersten Schicht reflektiert, das Bild wirkt nur zweidimensional. Es entsteht eine diffuse Überstrahlung, die auch die Wahrnehmung subtiler Helldunkelwerte beeinträchtigt. Demgegenüber dringt das Licht einer warmen Beleuchtung in die tieferen Schichten des Bildes ein, der Bildraum gewinnt an Tiefe.⁷³

Die von Pfister beschriebene Fähigkeit von Gemälden, situativ auf Lichtverhältnisse zu reagieren, entfällt bei dem über digitale Reproduktionen vermittelten Zugang. Zudem drängt das gleichmäßige Nebeneinander der Pixel alle Partien in dieselbe flache Ebene. Nur indirekt, zum Beispiel über Reflexionen und Schattenwürfe des Streiflichts, wird auch am Bildschirm jenes plastische Profil pastoser Farbe sichtbar, das etwa die Malerei Vincent van Goghs auszeichnet und das seinerseits die Reflexionen des Umgebungslichts beeinflusst. Überhaupt verschwindet die Körperlichkeit und Materialität eines Gemäldes weitgehend in seiner digitalen Reproduktion. Klassische digitale Aufnahmen können *eine* – oftmals besonders gute – Beleuchtungssituation erfassen, nicht aber nachvollziehbar machen, wie sich einem Betrachter, der sich vor dem Bild körperlich bewegt, unterschiedliche Erscheinungsweisen der Materialität des Gemäldes darbieten. Mit anderen Worten: Digitale Reproduktionen sind dazu in der Lage, eine Vielzahl von Störfaktoren der Rezeption auszuschließen. Sie fixieren auf diese Weise Entscheidungen, die vor dem originalen Gemälde in der Regel Gegenstand kontingenter und vorläufiger Festlegungen sind. Damit aber nehmen sie dem Gemälde möglicherweise eine wesentliche Qualität, nämlich die Fähigkeit, in sich ändernden Umweltbedingungen unterschiedlich zu erscheinen. Es bleibt abzuwarten, ob aufwendige Weiterentwicklungen der digitalen Reproduktion und des 3D-Drucks wie Spectral Color Reproduction oder Deep Multispectral Painting Reproduction diese Einschränkungen werden überwinden können.⁷⁴

Die Grenzen digitaler Wiedergaben seien nicht Erinnerung gerufen, um den Zugang zu Gemälden über digitale Reproduktionen zu kritisieren.⁷⁵ Vielmehr zeigt sich hier zugespitzt und in technisch vermittelter Weise, was in modifizierter Form auch für den museal gestalteten Zugang zum Original gilt: Zugang macht stets etwas mit den Objekten und ihrer Erscheinungsweise. Meine Überlegungen zielen daher nicht darauf, vor dem Verbreitern von Zugang zurückzusehen, sondern sie verstehen sich als eine Anregung, bei

73 Paul PFISTER: Die Bedeutung der Bildoberfläche, in: ders., Christian Klemm & Matthias Vogel: *Von Claude Lorrain bis Giovanni Segantini. Gemäldeoberfläche und Bildwirkung* (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich), Zürich 1996, 12–23, hier 14.

74 Vgl. BERNS: *Color Science and the Visual Arts*, 194; vgl. auch Liang SHI, Vahid BABAEI u. a.: „Deep Multispectral Painting Reproduction via Multi-Layer, Custom-Ink Printing“, in: *ACM Transactions on Graphics* 37/6 (2018), Article 271, DOI: [10.1145/3272127.3275057](https://doi.org/10.1145/3272127.3275057), S. 14: „[...] there is still a long way to go for archival-quality fabricated fine art“.

75 Eine Kritik ist auch deswegen nicht angebracht, da die von mir skizzierten Überlegungen nur Wahrnehmungspotenziale von Gemälden betreffen, die bei digitalen Reproduktionen entfallen könnten. Damit ist noch nichts darüber gesagt, inwiefern sich faktisch Unterschiede bei der Wahrnehmung von Gemälden und digitalen Reproduktionen ausmachen lassen. Empirische Untersuchungen deuten eher nicht darauf hin; vgl. etwa Eva SPECKER & Helmut LEDER: „Testing the Facsimile Accommodation Hypothesis“, in: *Acta Psychologica* 222 (2022), Article 103482, DOI: [10.1016/j.actpsy.2021.103482](https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2021.103482) [5.1.2026].

der Veränderung von Zugangsbedingungen zu beobachten, wie sich die neue Form des Zugangs auf das Gemälde auswirkt, das zugänglich gemacht wird. Dann kann veränderter Zugang die Vielfalt der Perspektiven auf das Objekt sogar erhöhen.

Denn nicht die Änderung der Wahrnehmung oder Erscheinungsweise eines Gemäldes ist problematisch, sondern das Übersehen oder Ignorieren solcher Veränderungen. Am digital vermittelten Zugang zu Gemälden lässt sich dieser Gedanke konkretisieren: Problematisch würde der digitale Zugang, wenn das ubiquitär verfügbare Digitalisat die Begegnung mit dem Original nicht nur ergänzen, sondern zunehmend ersetzen würde oder aber wenn im beständigen Umgang mit Digitalisaten eine Rezeptionsform eingeübt würde, die schließlich auch den Blick auf die Gemälde selbst dominiert. In einem solchen Fall würden wir wesentliche Eigenschaften von Gemälden aus den Augen verlieren, ohne diesen Verlust zu bemerken: ihre Dinglichkeit, die materiellen Spuren ihrer Alterung, ihre spezifische Interaktion mit dem Umgebungslicht, die Abhängigkeit ihrer Erscheinungsweise vom Standort des Betrachters und seinen Bewegungen und anderes mehr. Das digital reproduzierte Gemälde lässt die grundlegende Differenz von Gemälden zu anderen Bildformen, vor allem zu genuin digital generierten Bildern mehr und mehr in den Hintergrund treten. Die Tatsache, dass ein Bild gemalt ist, droht in einem solchen Szenario zu einer bloßen Stilfrage zu werden, und so wundert es nicht, dass wir bereits jetzt in digitalen Bildbearbeitungsprogrammen Filter über digitale Fotografien legen können, die unsere Aufnahmen in ein Bild ‚im Stil von‘ Vincent van Gogh oder Paul Cézanne verwandeln. Was dabei vergessen zu werden droht, ist die Sperrigkeit von Gemälden – im handfesten dinglichen, aber auch im historischen Sinn. Gerade darin aber könnte ihr eigentlicher Wert für uns liegen: in ihrer Andersartigkeit, die das alltägliche Umgebungssehen ebenso unterbricht wie das Eintauchen in den unablässigen Strom digitaler Bilder.

V. Wechselnde Aggregatzustände: Zugänge und Zurichtungen

Die skizzierten Episoden aus der Geschichte des Zugangs zu Gemälden können darauf aufmerksam machen, dass die Kunstwerke selbst von Veränderungen des Zugangs nicht unberührt bleiben. Zwar muss das Zugänglich-Machen nicht in deren materielle Substanz eingreifen, doch wandeln sich mit dem Zugang nicht selten die Kontexte, in denen die Werke stehen, und vor allem die Kategorisierungen und Perspektivierungen, die bei ihrer Wahrnehmung leitend sind. Für die Rezeption kann die Frage, *als was* ein Gegenstand betrachtet wird, einen erheblichen Unterschied machen. Nimmt man ihn als Kunstwerk in den Blick, so wird die Aufmerksamkeit auf andere Aspekte gerichtet sein, als wenn er als Bedeutungsträger, als historisches Dokument, als Gegenstand kultischer Verehrung oder herrscherlicher Repräsentation erscheint. Die Gestaltung von Zugang ist für derartige Kategorisierungen oftmals von erheblicher Relevanz.

Die Bedeutung dieser Differenzen tritt klarer hervor, wenn man auf eine grundlegende Unterscheidung der phänomenologischen Ästhetik zurückgreift.⁷⁶ Phänomenologen wie Roman Ingarden oder Mikel Dufrenne haben von dem Kunstwerk mit seiner eigenen Materialität und Physis das ‚ästhetische Objekt‘ abgegrenzt, das sich erst im Prozess der ästhetischen Erfahrung des Kunstwerks konstituiert. Während das Kunstwerk auch als sperriger Gegenstand oder als bloßes stummes Ding wahrgenommen werden kann, erschließt sich das ‚ästhetische Objekt‘ nur in einem dezidiert ästhetischen Erleben, das allerdings bei den sinnlich erfahrbaren Qualitäten des Kunstwerks ansetzt und auf sie bezogen bleibt. Ohne die Konstitution eines ‚ästhetischen Objekts‘ im Prozess der ästhetischen Erfahrung bleibt das Kunstwerk seiner eigentlichen Bestimmung nach irrelevant. Wer das Werk nicht nur als störendes Ding wahrnimmt, also ein Gemälde nicht nur als flachen, begrenzten, bunten Gegenstand anschaut, sondern in eine ernste Beschäftigung mit seinen Qualitäten eintritt, ist schon im Begriff, ein ‚ästhetisches Objekt‘ zu konstituieren. Dieses ‚ästhetische Objekt‘ zeichnet sich durch all jene Eigenschaften aus, die in der Rezeption des dinglichen Kunstwerks in den Blick genommen und realisiert werden. Vereinfachend lässt sich sagen, dass das ‚ästhetische Objekt‘, das im Verlauf der Betrachtung konstituiert wird, einem inneren Bild gleicht, das wir von einem Gemälde ausbilden, wobei allerdings dieses innere Bild als ein in der Zeit fortlaufend veränderbares zu denken wäre. Die Fülle der Eigenschaften des zugrundeliegenden Kunstwerks wird dabei nie gänzlich ausgeschöpft werden können, und zugleich werden die Betrachterinnen und Betrachter ihrerseits etwas von ihren Erwartungen, Erinnerungen, Assoziationen und Gedanken in das ‚ästhetische Objekt‘ einfließen lassen.

76 Zum Folgenden vgl. Roman INGARDEN: „Das ästhetische Erlebnis“ [1937], in: ders.: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*, Tübingen 1969, 3–7; Mikel DUFRENNE: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Bd. 1: *L'objet esthétique*, 2. Aufl., Paris 1967, bes. 9; sowie Georg BENSCH: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 1994.

Die Konstitution des ‚ästhetischen Objekts‘ vollzieht sich mithin nicht auf eine vollständig vorgegebene Weise, sondern unterliegt Kontingenzen, die sich u. a. aus der jeweiligen Wahrnehmungssituation und der Individualität des Rezipienten ergeben. Im Rahmen von Überlegungen zur Zeitlichkeit des Bildes und der Bildbetrachtung habe ich an anderer Stelle skizziert, wie sich das Zusammenspiel eines materiell fixierten Bildes und seiner Betrachterin oder seines Betrachters bei der Konstitution des ‚ästhetischen Objekts‘ zumindest idealtypisch beschreiben lässt, wenn Einsichten der kunsthistorischen Rezeptionsästhetik mit Anregungen der Praxistheorie, Affordanztheorie und Akteur-Netzwerk-Theorie in einen Dialog gebracht werden.⁷⁷ So wenig der konkrete, individuelle Rezeptionsakt, in dem ein ‚ästhetisches Objekt‘ Gestalt gewinnt, aus den beteiligten Faktoren heraus antizipiert werden kann, lassen sich dennoch Scharnierstellen ausfindig machen, an denen das Verhältnis zwischen Bild, Betrachtern, Kontexten und Praktiken in besonders wirkungsvoller Weise eingerichtet wird.

Derartige Instanzen habe ich versuchsweise mit dem – zugegebenermaßen sperrigen – Begriff der Zurichtungen bezeichnet, von denen die Beschäftigung mit Bildern beinahe unvermeidlich begleitet wird: Gemeint sind Rahmungen, Sockel, Hängungen, Beleuchtungen, räumliche Arrangements, Wandgestaltungen, Beschriftungen und viele andere Vorkehrungen und Einrichtungen. Sie sind einerseits Sedimentationsformen vorgängiger Praktiken des Umgangs mit den jeweiligen Gegenständen und bestimmen andererseits darüber mit, welche Möglichkeiten der Annäherung an das Objekt sich der Rezipientin oder dem Rezipienten darbieten. In der ‚Interaktion‘ zwischen Bild und Betrachter, mithin in der Situation, in der sich ein ‚ästhetisches Objekt‘ konstituiert, bilden sie einen wichtigen Faktor, der gerade aufgrund seiner Unauffälligkeit erheblichen Einfluss darauf haben kann, was im Prozess der ästhetischen Erfahrung ‚realisiert‘ wird.

Die Ausgestaltung derartiger Zurichtungen kann nicht zuletzt davon abhängen, in welchem Maße und auf welche Weise Zugang zum jeweiligen Bild oder Kunstwerk gewährt werden soll. Denn die Entscheidung über den Zugang zu Werken schlägt sich oftmals in spezifischen Zurichtungen nieder, die wiederum Einfluss darauf nehmen, wie und als was der Gegenstand der Rezeption wahrgenommen wird. So lässt die museale Zurichtung ein Bild zum Beispiel zum Exemplum eines Stils oder zu einem kulturhistorisch aufschlussreichen Bedeutungsträger werden. Wenn über den Zugang zu Kunstwerken nachgedacht wird, bietet es sich daher an, nicht nur zu fragen, was zugänglich gemacht wird, sondern *als was* es verfügbar wird. Damit aber eröffnet sich die Denkmöglichkeit, dass mit Veränderungen des Zugangs sich auch dieses *als was* wandelt, das heißt die Kategorie, unter der ein konkreter Gegenstand subsumiert wird.

Wenn wir die Begegnung zwischen Bildern und Rezipienten als eine Art Experimentalanordnung verstehen, die einen Rahmen für keineswegs beliebige, aber bis zu einem gewissen Grade offene Prozesse der ästhetischen Erfahrung bietet, so lässt sich das von mir umkreiste Phänomen vielleicht mit der Metapher wechselnder Aggregatzustände ver-

⁷⁷ Vgl. Johannes GRAVE: *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022, Kap. VI–VII.

anschaulichen. Stoffe wechseln ihre Aggregatzustände bekanntlich in Abhängigkeit von Druck und Temperatur. Umgebungsbedingungen entscheiden mithin darüber, in welchem Aggregatzustand ein Stoff erscheint. Die Korrelationen zwischen Zugang, Zurichtungen und Erscheinungsweisen eines Kunstwerks (bzw. Erscheinungsformen des in der Rezeption konstituierten ‚ästhetischen Objekts‘) sind sicherlich nicht gleichermaßen klar nachvollziehbar und regelhaft wie die Physik der Aggregatzustände. Dennoch sprechen die vorangehenden Überlegungen dafür, dass es solche Korrelationen gibt, so dass das Zugänglich-Machen von Werken selbst dann einen erheblichen Unterschied mit sich bringen kann, wenn deren materielle, physische Gestalt unangetastet zu sein scheint. Die Zugänglichkeit von Gemälden in Ausstellungen, Museen, Reproduktionen und Digitalisaten kann in je verschiedener Weise Dynamiken anstoßen, in denen sich gleichsam der Aggregatzustand der Werke ändert, weil neue Hinsichten und Kategorien des Betrachtens und Vergleichens in den Vordergrund treten.

Die Metapher des Aggregatzustands hat den nicht unwesentlichen Vorteil, dass die verschiedenen Zustände zueinander nicht in einem Verhältnis stehen, das sich mit Begriffen wie besser und schlechter oder richtig und falsch erfassen ließe. Unterschiedliche Aggregatzustände verbinden sich nicht zwangsläufig mit Wertungen. Nur vor dem Hintergrund bestimmter Zwecke, Funktionen und Situationen treten Vor- oder Nachteile von Aggregatzuständen auf, so etwa wenn der feste Zustand gefrorenen Eises die Nutzung einer Wasserleitung verhindert. Ganz in diesem Sinne sind die Zugangsdynamiken, die hier an einigen Beispielen in den Blick genommen wurden, für sich genommen nicht kritisch zu betrachten. Wenn Kunstwerke auf neue und umfassendere Weise zugänglich gemacht werden, kann die veränderte Zugänglichkeit erheblich auf sie zurückwirken. Es lohnt sich, solche Zugangsdynamiken in den Blick zu nehmen.

Literatur

- [Anonym]: „Exposition à la Galerie du Luxembourg, Au profit des blessés“, in: *Journal des artistes*, 4. Jg., 2. Bd., Nr. 18 (31.10.1830), 305–309, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5411747c/f1.item> [3.1.2026].
- [Anonym]: „Faits divers“, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, Nr. 74 (14.3.1848), 609, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4435716d/f5.item> [18.3.2026].
- [Anonym]: „Faits divers“, in: *Le Moniteur universel*, Nr. 204 (22.7.1848), 1721 f., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4435845g/f4.item> [18.3.2026].
- [Anonym]: „Intérieur. Paris, le 17 octobre“, in: *Le Moniteur universel*, Nr. 291 (18.10.1830), 1318–1320, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4425900z/f2.item> [19.3.2026].
- [Anonym]: „Quand les peintres français voient grand. Salles rouges“, <https://www.louvre.fr/decouvrir/le-palais/quand-les-peintres-francais-voient-grand> [3.1.2026].
- [Anonym]: „Réflexions sur la secte des Méditateurs“, in: *Journal des Arts*, 1. Jg., Nr. 17, 25 Vendémiaire, an VIII (17.10.1799), 10 f., <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6158924t/f10.item> [19.3.2026].
- J[ules] J[oseph] ARNOUX: „Variétés. Salon de 1848. Mission de l’art. – MM. Delacroix et Duveau“, in: *La Liberté. Journal des Peuples*, Nr. 30 (30.3.1848), [4], <https://www.retronews.fr/journal/la-liberte-1848-1850/30-mars-1848/4/d73d1f00-ec66-424f-bb4c-6b51cc6bf55b> [19.3.2026].
- Lena BADER: *Bild-Prozesse im 19. Jahrhundert. Der Holbein-Streit und die Ursprünge der Kunstgeschichte*, München 2013.
- Lena BADER, Martin GAIER & Falk WOLF (Hgg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010.
- Oskar BÄTSCHMANN: *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln 1997.
- Colin B. BAILEY: „Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de tableaux: Blondel d’Azincourt’s ‚La Première idée de la curiosité‘“, in: *Art Bulletin* 69 (1987), 432–447, DOI: [10.2307/3051064](https://doi.org/10.2307/3051064).
- Germain BAZIN: *Théodore Géricault. Étude critique, documents et catalogue raisonné*, Bd. 2: *L’œuvre: Période de formation. Étude critique et catalogue raisonné*, Paris 1987.
- Georg BENSCH: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*, München 1994.
- Robert W. BERGER: *Public Access to Art in Paris. A Documentary History from the Middle Ages to 1800*, University Park, PA 1999.
- Roy S. BERNS: *Color Science and the Visual Arts. A Guide for Conservators, Curators, and the Curious*, Los Angeles 2016.

- Andreas BEYER: „Der Louvre“, in: Pim den Boer, Heinz Duchhardt & Georg Kreis (Hgg.): *Europäische Erinnerungsorte*, Bd. 2: *Das Haus Europa*, München 2012, 161–166.
- Sophie BOBET-MEZZASALMA: „Delacroix et l’estampe d’interprétation“, in: *Nouvelles de l’estampe. Revue bimestrielle* 157 (1998), 22–32 und 77–88.
- Costanza CARAFFA (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin 2009.
- CHAMPFLEURY [= Jules François Félix Husson]: „Le combat de coqs“, in: *Œuvres posthumes de Champfleury. Salons 1846–1851*, Paris 1894, 101–105.
- Thomas E. CROW: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985.
- Jean Pierre CUZIN & Marie-Anne DUPUY (Hgg.): *Copier Créer. De Turner à Picasso. 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), Paris 1993.
- Lorraine DASTON & Peter GALISON: *Objektivität*, Frankfurt a.M. 2007.
- Alex D...PS [Alexandre DECAMPS]: „Beaux-Arts. Salon de 1839“ (3^e article), in: *Le National*, 22.3.1839, 1.
- Alexandre DECAMP[s]: „Les arts et l’industrie au dix-neuvième siècle“ (2^e article), in: *Revue républicaine. Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, Bd. IV (1835), 175–194.
- Alexandre DECAMPS: „Salon de 1835“ [Fortsetzung], in: *Revue républicaine. Journal des doctrines et des intérêts démocratiques*, Bd. V (1835), 164–182.
- Eugène DELACROIX: *Journal*, hg. von Michèle Hannoosh, 2 Bde., Paris 2009.
- Eugène DELACROIX: *Nouvelles lettres*, hg. von Lee Johnson & Michèle Hannoosh, Bordeaux 2000.
- Jérôme DELAPLANCHE: *Un tableau n’est pas qu’une image. La reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Rennes 2016.
- Antoine Joseph DÉZALLIER d’ARGENVILLE: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris 1745.
- Heinrich DILLY: „Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion“, in: *Zwischen Markt und Museum. Beiträge der Tagung „Präsentationsformen von Fotografie“ am 24. und 25. Juni 1994 im Reiß-Museum der Stadt Mannheim*, Göppingen 1995, 39–44.
- Jörg DÖRING, Niels WERBER u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6/2 (2021), 1–24.
- Malika DORBANI-BOUABDELLAH: „La Liberté guidant le peuple d’Eugène Delacroix“, in: *L’histoire par l’image*, Dezember 2011, <https://histoire-image.org/etudes/liberte-guidant-peuple-eugene-delacroix> [3.1.2026].
- Albert DRESNER: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915], Dresden 2001.

- Jean-Baptiste DU BOS: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], 7. Aufl., Paris 1770 [Reprint Genf 1967].
- Mikel DUFRENNE: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Bd. 1: *L'objet esthétique*, 2. Aufl., Paris 1967.
- Alexandre DUMAS: „Les hommes de l'avenir. Comment nous rêvons l'Assemblée nationale“, in: *La Liberté. Journal des Peuples*, Nr. 55 (24.4.1848).
- Marie-Anne DUPUY: „Les copistes à l'œuvre“, in: Jean Pierre Cuzin & Marie-Anne Dupuy (Hgg.): *Copier Créer. De Turner à Picasso. 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Paris 1993 (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), 42–51.
- Noémie ÉTIENNE: *The Restoration of Paintings in Paris, 1750–1815. Practice, Discourse, Materiality*, übers. v. Sharon Grevet, Los Angeles 2017.
- Bernadette FORT: „Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets“, in: *Eighteenth-Century Studies* 22/3 (1989), 368–394, DOI: [10.2307/2738893](https://doi.org/10.2307/2738893).
- Thomas W. GAEHTGENS: „Le musée Napoléon et son influence sur l'histoire de l'art“, in: Édouard Pommier (Hg.): *Histoire de l'histoire de l'art. Cycles de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel, du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993*. Bd. 2: *XVIIIe et XIXe siècles*, Paris 1997, 89–112.
- Johannes GRAVE: *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022.
- Johannes GRAVE: „Comparative Practices and Their Implications. The Case of Comparative Viewing“, in: Willibald Steinmetz (Hg.): *The Force of Comparison. A New Perspective on Modern European History and the Contemporary World*, New York 2019, 53–79, DOI: [10.2307/j.ctv1850gn8.6](https://doi.org/10.2307/j.ctv1850gn8.6).
- Johannes GRAVE: „Das Jahrhundert des Geschmacks. Zur Kultur des Sinnlichen im Zeitalter der Aufklärung“, in: Monika Bachtler (Hg.): *Wie es uns gefällt. Kostbarkeiten aus der Sammlung Rudolf-August Oetker* (Ausst.-Kat. Bielefeld, Museum Huelsmann), München 2014, 15–29.
- Johannes GRAVE: *Freiheit? Eugène Delacroix, die Revolution von 1830 und die Politik der Bilder*, Göttingen 2024.
- Johannes GRAVE: „L'art annexé comme source d'inspiration. Un paysage de Rembrandt venu de Cassel à Paris et une peinture de Georges Michel“, in: *Revue de l'art* 221/3 (2023), 36–43, DOI: [10.3917/rda.221.0036](https://doi.org/10.3917/rda.221.0036).
- Johannes GRAVE, Joris Corin HEYDER & Britta HOCHKIRCHEN (Hgg.): *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld 2020.
- Johannes GRAVE & Britta HOCHKIRCHEN: „Blickwechsel: Was das vergleichende Sehen mit Bildern und ihren Betrachtern macht“, in: Johannes Grave, Joris Corin Heyder & Britta Hochkirchen (Hgg.): *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld 2020, 7–25, DOI: [10.14361/9783839454169-001](https://doi.org/10.14361/9783839454169-001).
- Charlotte GUICHARD: „Les circulations artistiques en Europe (années 1680–années 1780)“,

- in: Pierre-Yves Beaurepaire & Pierrick Pourchasse (Hgg.): *Les circulations internationales en Europe, années 1680–années 1780*, Rennes 2010, 385–398.
- Jürgen HABERMAS: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962], 5. Aufl., Neuwied 1971.
- Nicos HADJINICOLAOU: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, Dresden 1991.
- Nicos HADJINICOLAOU: „La liberté guidant le peuple‘ de Delacroix devant son premier public“, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 28 (1979), 3–26.
- Saskia HANSELAAR: „La critique face aux Méditateurs ou la peur de la déchéance de l'école française autour de 1800“, in: *Sociétés et Représentations* 40/2 (2015), 129–144.
- Thomas HECKEN (Hg.): *Gezählte Beachtung. Theorien des Populären*, Berlin 2024.
- Joseph IMORDE: „Farbe als Farbe und Material“ (Rez. von Wagner: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß*), in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 86 (2023), 571–575.
- Roman INGARDEN, „Das ästhetische Erlebnis“ [1937], in: ders.: *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*, Tübingen 1969, 3–7.
- Hans Robert JAUSS: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: ders.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, 144–207.
- Lee JOHNSON: *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue 1816–1831*, Bd. 1: *Text*, Oxford 1981.
- André JOUBIN (Hg.): *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, Bd. 2: 1838–1849, Paris 1936.
- Àngela JULIBERT JIMÉNEZ: „Les Salons de l'Académie de Saint-Luc (1751–1774)“, in: Jesper Rasmussen (Hg.): *La Valeur de l'art. Exposition, marché, critique et public au XVIIIe siècle*, Paris 2009, 187–213.
- Eva KERNBAUER: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011.
- Dorit KLUGE: *Kritik als Spiegel der Kunst. Die Kunstreflexionen des La Font de Saint-Yenne im Kontext der Entstehung der Kunstkritik im 18. Jahrhundert*, Weimar 2009.
- Hans KÖRNER: *Auf der Suche nach der ‚wahren Einheit‘. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988.
- Mehdi KORCHANE: *Pierre Guérin 1774–1833*, Paris 2018.
- [Étienne LA FONT DE SAINT-YENNE]: *Réflexions sur quelques causes de l'état present de la peinture en France*, Den Haag 1747.
- F. DE LAGENEVAIS [= Henri BLAZE DE BURY]: „Le Salon de 1848. La Sculpture, les Pastels, les Dessins“, in: *Revue des deux mondes* 22 (1848), 590–606.
- George LEVITINE: *The Dawn of Bohemianism. The Barbu Rebellion and Primitivism in Neoclassical France*, University Park, PA 1978.

- Hubert LOCHER & Maria MÄNNIG (Hgg.): *Lehrmedien der Kunstgeschichte. Geschichte und Perspektiven kunsthistorischer Medienpraxis*, Berlin 2022, DOI: [10.1515/9783422986251](https://doi.org/10.1515/9783422986251).
- Angela MATYSSEK: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009.
- Andrew McCLELLAN: *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge 1994.
- Adolphe MOREAU: *E. Delacroix et son œuvre avec des gravures en facsimile*, Paris 1873.
- Robert S. NELSON: „The Slide Lecture, or the Work of Art ‚History‘ in the Age of Mechanical Reproduction“, in: *Critical Inquiry* 26/3 (2000), 414–434.
- Susanne NEUBAUER: „Sehen im Dunkeln. Diaprojektion und Kunstgeschichte“, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, Bd. 9–10 (2002/03), 177–189.
- Paul PFISTER: Die Bedeutung der Bildoberfläche, in: ders., Christian Klemm & Matthias Vogel: *Von Claude Lorrain bis Giovanni Segantini. Gemäldeoberfläche und Bildwirkung* (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich), Zürich 1996, 12–23.
- Isabelle PICHET: *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750–1789). Expographie, critique et opinion*, Paris 2012.
- Gustave PLANCHE: *Salon de 1831*, Paris 1831.
- Édouard POMMIER: „Die Revolution in Frankreich und das Schicksal der antiken Kunstwerke“, in: Quatremère de Quincy: *Ueber den nachtheiligen Einfluß der Versetzung der Monumente aus Italien auf Künste und Wissenschaften* (1796), hg. v. Max Kunze, Stendal 1998, 41–99.
- Édouard POMMIER (Hg.): *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, Paris 1995.
- Dominique POULOT: „The Cosmopolitanism of Masterpieces“, in: Quatremère de Quincy: *Letters to Miranda and Canova on the Abduction of Antiquities from Rome and Athens*, übers. von David Gilks & Chris Miller, Los Angeles 2012, 1–91.
- Thomas PUTTFARKEN: *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven 2000.
- [Antoine Chrysostôme QUATREMÈRE DE QUINCY]: *Lettres sur le préjudice qu’occasionneroient aux arts et à la science le déplacement des monumens de l’art de l’Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées etc.*, Paris 1796, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64608381/f13.double.shift>.
- Alessia RIZZO: „Il fait un effet surprenant‘. Le ‚Expositions de la place Dauphine‘ a Parigi negli anni venti del Settecento“, in: *Studiolo. Rivista d’histoire de l’art de l’Académie de France à Rome* 14 (2017), 180–203.
- Alfred ROBAUT & Ernest CHESNEAU: *L’œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies. 1813–1863*, Paris 1885.

- James Henry RUBIN: „New Documents on the Méditateurs: Baron Gérard, Mantegna, and French Romanticism circa 1800“, in: *The Burlington Magazine* 117 (1975), 785–791.
- Louis A. RUPRECHT Jr.: *Classics at the Dawn of the Museum Era. The Life and Times of Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849)*, New York 2014.
- Sarah SALOMON: *Die Kunst der Außenseiter. Ausstellungen und Künstlerkarrieren im absolutistischen Paris jenseits der Akademie*, Göttingen 2021.
- Bénédicte SAVOY: *Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen*, Wien 2011.
- Karl SCHAWELKA: *Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen*, Weimar 2007.
- August SCHMARSOW: „Das kunsthistorische Institut“, in: *Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig*, hg. von Rektor und Senat, Bd. 4, Teil 1, Leipzig 1909, 172–179.
- Liang SHI, Vahid BABAIE u. a.: „Deep Multispectral Painting Reproduction via Multi-Layer, Custom-Ink Printing“, in: *ACM Transactions on Graphics* 37/6 (2018), Article 271, DOI: [10.1145/3272127.3275057](https://doi.org/10.1145/3272127.3275057).
- [Société des artistes français]: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881*, Paris 1881.
- Eva SPECKER & Helmut LEDER: „Testing the Facsimile Accommodation Hypothesis“, in: *Acta Psychologica* 222 (2022), Article 103482, DOI: [10.1016/j.actpsy.2021.103482](https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2021.103482).
- Tobias TEUTENBERG: „Die Lehrmedien der ‚Hamburger Schule‘. Panofskys Vorlesungen und Warburgs Seminare“, in: Hubert LOCHER & Maria MÄNNIG: *Lehrmedien der Kunstgeschichte*, Berlin 2022, 186–201.
- Théophile THORÉ: „Artistes contemporains. M. Eugène Delacroix. (Suite)“, in: *Le siècle*, 25.2.1837, [1–3], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k718554n/f1.item>.
- Théophile THORÉ: „Salon de 1848“, in: *Le Constitutionnel*, Nr. 77 (17.3.1848), [4], <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6681518/f4.item>.
- Felix THÜRLEMANN: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des ‚hyperimage‘*, München 2014.
- Gennaro TOSCANO: „Ingres et Mantegna“, in: *Bulletin du Musée Ingres* 86 (2014), 35–52.
- Hélène TOUSSAINT: *La liberté guidant le peuple de Delacroix* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre), Paris 1982.
- Robert TRAUTWEIN: *Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks*, Köln 1997.
- Udolpho VAN DE SANDT: „La fréquentation des Salons sous l’Ancien Régime, la Révolution et l’Empire“, in: *Revue de l’art* 73 (1986), 43–48.
- Nicole VILLA: *Collection De Vinck. Inventaire analytique*, Bd. VI: *La Révolution de 1830 et la Monarchie de juillet*, Paris 1979.

- Monika WAGNER: *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen 2022.
- Gerrit WALCZAK: *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*, Berlin 2015.
- Gerrit WALCZAK: „Unter freiem Himmel. Die Pariser Kunstaussstellungen auf der Place Dauphine“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 74 (2011), 77–98.
- Anja WEISENSEEL: *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2017.
- Paul WESCHER: *Kunstraub unter Napoleon*, Berlin 1976.
- Ryan WHYTE: „Exhibiting Enlightenment: Chardin as tapissier“, in: *Eighteenth-Century Studies* 46/4 (2013), 531–554.
- Richard WRIGLEY: *The Origins of French Art Criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993.

Abbildungen

1. Pietro Antonio MARTINI: *Coup d'œil exact de l'arrangement des Peintures au Salon du Louvre, en 1785*, Radierung, 36,2 x 52,7 cm (Bl.), New York, Metropolitan Museum.
2. Hubert ROBERT: *La Grande Galerie du Louvre*, um 1801/05, Öl auf Leinwand, 37 x 46 cm, Paris, Musée du Louvre.
3. TIZIAN: *Grablegung Christi*, um 1520, Öl auf Leinwand, 148 x 212 cm, Paris, Musée du Louvre.
4. Théodore GÉRICAULT: *Grablegung Christi*, nach Tizian, um 1810/12, Öl auf Leinwand, 46 x 61 cm, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts.
5. Eugène DELACROIX: *Grablegung Christi*, nach Tizian, um 1820, Öl auf Leinwand, 40 x 55,5 cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts.
6. Eugène DELACROIX: *Le 28 juillet. La liberté guidant le peuple*, 1830, Öl auf Leinwand, 260 x 325 cm, Paris, Musée du Louvre.
7. Henri-Désiré PORRET nach Eugène Delacroix: *La Liberté guidant le peuple*, Holzstich, 9 x 10 cm, in: Gustave PLANCHE: *Salon de 1831*, Paris 1831 (spätere Wiederabdrucke unter dem Titel „Un fait inconnu du juillet 1830“).
8. Ansicht des Hörsaals des Kunsthistorischen Instituts in Leipzig, um 1909, aus: August SCHMARSOW: „Das kunsthistorische Institut“, in: *Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig*, hg. von Rektor und Senat, Bd. 4, Teil 1, Leipzig 1909, 172–179, Tafel X (vor S. 175).

ACCESS POINTS #11

ACCESS
Kolleg-Forschungsgruppe
Zugang zu kulturellen Gütern
im digitalen Wandel
ZUGANG

ZUGANGSDYNAMIKEN IN DEN BILDENDEN KÜNSTEN

Zugang zu Werken der bildenden Kunst kann nicht nur für diejenigen Veränderungen mit sich bringen, denen Zugang gewährt oder verweigert wird, sondern auch auf die Objekte zurückwirken, die zugänglich gemacht werden. Solche Veränderungen vollziehen sich auf verschiedenen Ebenen: Sie können das allgemeine Verständnis von Kunst ebenso betreffen wie die spezifische Wahrnehmung und Deutung eines konkreten Kunstwerks. Derartige Prozesse und Entwicklungen, die in erheblichem Maße durch die Änderung von Zugangsbedingungen und -praktiken geprägt sind, werden im vorliegenden Beitrag als zugangsbedingte Dynamiken oder Zugangsdynamiken konzeptualisiert. Zugang, so soll an Beispielen der bildenden Kunst gezeigt werden, macht etwas mit dem, wozu Zugang ermöglicht wird. Im äußersten Fall könnten Praktiken des Zugänglich-Machens zur Folge haben, dass sich der Blick auf ein Kunstwerk so stark verändert, dass der Zugang zu dem, was mit ihm ursprünglich gemeint war, verstellt wird.

ISBN: 978-3-69012-011-1

DOI: 10.17879/69868620138

www.accesspoints.eu