

Girodet, 1767-1824

Paris, Musée du Louvre, 22. September 2005 - 2. Januar 2006; Chicago, The Art Institute of Chicago, 11. Februar - 30. April 2006; New York, The Metropolitan Museum of Art, 22. Mai - 27. August 2006; Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 12. Oktober 2006 - 21. Januar 2007. Katalog (Sylvain Bellenger): 495 S., zahlreiche Farbbabb., Register. € 49,-. ISBN 2-07-011783-9

Als George Levitine seine bereits 1952 an der Universität von Harvard eingereichte Dissertation über den Maler Anne-Louis Girodet-Trioson 1978 endlich zum Druck brachte, stellte er in seinem Vorwort fest, daß in den mehr als 25 Jahren, die seit der Entstehung des Textes vergangen waren, sich die Situation im Hinblick auf seinen Gegenstand grundlegend gewandelt habe: War Girodet in den 50er Jahren noch ein fast vergessener und weithin unbekannter Künstler – in den Worten eines Louvre-Kurators: »pas à la mode« –, so sei nun das Gegenteil wahr: »Today, Girodet is most definitely in.« Levitine dachte seinerzeit vor allem an das Anwachsen der zugehörigen wissenschaftlichen Bibliographie, die in den inzwischen erneut mehr als 25 verstrichenen Jahren abermals höchst eindrucksvoll angeschwollen ist. Er konnte nicht ahnen, daß die Beschäftigung mit Girodet noch in einem viel konkreteren Sinne *in* werden würde. Ist Girodet doch mittlerweile zu einem Lieblingsgegenstand der *Gender-* und der *Queer-Theory* geworden. In Ausweitung dieser geschlechterkritischen Konzepte haben zuletzt die *cultural studies*, etwa in Form der Studien von Darcy Grimaldo Grigsby, Girodets Darstellungen von Farbigen, insbesondere das epochale Porträt des schwarzen Abgeordneten im Nationalkonvent Jean-Baptiste Belley (Abb. 1), aus dem postkolonialen Blickwinkel betrachtet und für sich fruchtbar gemacht.

Wie zur Krönung dieser neuen Girodet-Konjunktur widmete der Louvre nun diesem Künstler eine große Retrospektive, die danach auf drei Stationen den nordamerikanischen Kontinent bereist. Doch näher betrachtet hat die Ausstellung mit dem Interesse etwa der

Geschlechterforschung an dem Künstler wenig zu tun. Zwar kommt Abigail Solomon-Godeau im Katalog mit einem Artikel zu Wort, in dem sie fragt, ob Endymion schwul war, doch die überwiegende Mehrzahl der Beiträge ist eher dem Modell monographischer Ausstellungskataloge französischer Künstler verpflichtet, wie sie vom Louvre oder der Réunion des Musées nationaux traditionell produziert werden. Das heißt, es geht hier

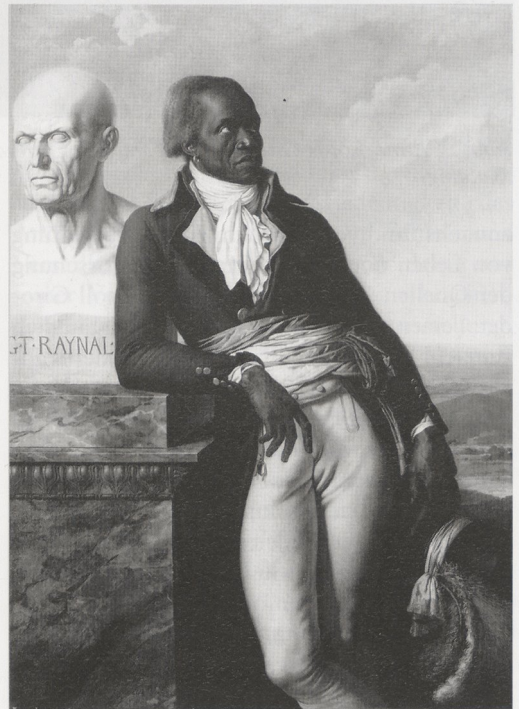


Abb. 1 Anne-Louis Girodet, *Portrait du Citoyen Belley, ex-représentant des Colonies, vor 1797*. Versailles, Musée Nat. du Château et de Trianon (Katalog)



Abb. 2 Anne-Louis Girodet, *La Révolte du Caire*, 1810. Versailles, Musée Nat. du Château et de Trianon (Katalog)

zunächst und vor allem um eine Aufarbeitung von Leben und Werk mittels der Erforschung der Quellen. Mit einigem Aufwand soll Girodet einem breiten Publikum zugänglich gemacht und zu einem der Granden der französischen Kunst erhoben werden. Das Unternehmen schreibt sich so weniger in die rezenten Diskurse vor allem der amerikanischen Kunstgeschichte ein, sondern ist eher den seit vielen Jahren sich ankündigenden Versuchen zuzurechnen, die Maler der David-Schule von dem Verdikt als bloße Epigonen des großen Meisters zu befreien, das ihre individuelle Qualität und Stellung in der Kunstgeschichte Frankreichs ignoriert. Die kurze Zeitspanne, die durch die Eckpunkte von Jacques-Louis David auf der einen und von Théodore Géricault (und später Eugène Delacroix) auf der anderen Seite, *Chefs d'École* beide, bezeichnet ist, kennt eine ganze Reihe von Künstlern, die

zwar durchaus bekannt sind, doch mehr als Hintergrundfolie, vor der sich die epochemachenden Meister abheben. Es handelt sich hierbei in erster Linie um die vier G: Guérin, Gérard, Gros, Girodet. Alles Maler, die gearbeitet haben, als sich in Frankreich in nur knapp drei Jahrzehnten Umbrüche von welt-historischem Ausmaß abspielten und die Zeitgenossen Zeugen der Desillusionierung von Revolution und Empire wurden.

Die Ausstellung im Louvre nahm ihren Auftakt mit dem in die Wand des Foyers eingelassenen raumhohen Historiengemälde der *Revolte von Kairo* von 1810 (Abb. 2). Damit wurde gleich zu Anfang das große Register gezogen: Die bühnenhafte Theatralik dieser Schlachtenmalerei in kaiserlichem Auftrag, die Exotik des Sujets, der ausgeprägte leuchtende Kolorismus, die Überfülle von Gesten und Affekten sind auf Beeindruckung, ja Überwältigung

tigung des Betrachters aus. Um des Effekts willen verzichtete Girodet sowohl auf perspektivische Genauigkeit als auch auf eine kohärente Entwicklung der Bildebenen. Dargestellt ist eine Episode aus dem Ägyptenfeldzug Napoleons. Maßlos schöne blonde französische Soldaten metzeln maßlos exotische Aufständische nieder. Fremdartigkeit wird lustvoll pointiert, schwellende Lippen, finstere Blicke, das Weiße im Auge, Kostüme und Waffen, verschlungene Körper, alles mischt sich. So grausam auch Girodet die Szene ausmalt, der Maler wendet das Massaker in eine Poesie des Kampfes und des Todes. Die Schnittkanten des Halses eines in der Mitte des Bildes am Boden liegenden geköpften französischen Soldaten werden von dem davor gelegten mit einem Busch verzierten Helm derart kunstvoll verdeckt, daß die Zumutung eines kopflosen Rumpfes gar nicht erst aufkommt. Es bedarf einigen Hinsehens, bis man bemerkt, daß der dazugehörige Kopf als Trophäe von seinem sich wegduckenden schwarzen Mörder an den Haaren gehalten wird, dabei aber so arrangiert ist, daß er in dem Wirrwarr von Beinen, Armen und Tüchern nicht als körperlos erscheint. Der Tod steht in diesem Gesicht wie ein träumerisches Sinnen. Mit seinem zu Zöpfen geflochtenen Haupthaar erscheint dieser »schöne Schläfer« wie eine bizarre Insel der Friedlichkeit mitten im tobenden Kampfe: ein Johanneskopf, ein mildes Medusenhaupt der Sorte Rondanini, und erst der zweite Blick wird des Bluts an seiner Schläfe gewahr. Besonderes Lob der Zeitgenossen erfuhr der geckenhafte Bey auf Seiten der aufständischen Mamelucken, mit bleicher Hautfarbe, schmalem Bärtchen und prächtigem Kostüm. Sein Hinsinken in die Arme eines heldischen Getreuen erinnert eher an die Ohnmacht eines jungen Fräuleins als an den Tod eines Anführers in der Schlacht. Aus einer kaum sichtbaren Stichwunde am Hals tritt ein wenig Blut aus, das den kostbaren Pelzkragen seines Mantels zärtlich befleckt. Mit einer solchen Mischung aus Drastik und Sensualität bewältigte Girodet, der im Geist der sensualistischen

Philosophie von Condillac und Condorcet erzogen worden war, einerseits die generelle Forderung an die Historienmalerei, Gewalt nur insoweit zu zeigen, als sie beim Betrachter keine Ekelgefühle auslöst, und andererseits die Schwierigkeit des Auftrages, ein Sujet zu malen, das in keiner Weise für die französische Nation oder den napoleonischen Ägyptenfeldzug geschichtsmächtig war, und das darüber hinaus kein Ruhmesblatt der französischen Armee darstellte. Mit der Versinnlichung des Geschehens gab der Maler dem Bild eine Wirkmacht, die bei der Kaiserin Marie-Louise Anstoß erregte.

Ein Bild als Signal. An ihm läßt sich sowohl des Autors Herkunft ablesen – David – als auch die Parallele zu Generationsgenossen – Gros – und die Zukunft – Géricault und Delacroix. Die Stärken des Malers, seine Aufmerksamkeit für Exotisches, seine kostbare Farbigeit werden hier vorgeführt und einem heutigen Publikum nahegebracht, das Geschmack an exaltiertem Ausdruck hat und jenseits klassizistischer oder modernistischer Strenge ein buntes Spektakel genauso zu schätzen weiß wie die Zweideutigkeit des Androgynen. Das ansonsten im Schloß von Versailles weggesperrte Bild wurde damit aus seiner Verdunklung geholt und zur krachenden triumphalen Ouvertüre einer Ausstellung, die diesen Maler als Schöpfer großer Meisterwerke im Bewußtsein des Publikums und in der Geschichte der französischen Kunst verankern sollte. Geschickt umging man dabei das Desinteresse, welches herkömmliche Historienmalerei heutzutage auslöst. Ein anderer großer Auftrag Napoleons an Girodet, das Bild *Les Clefs de Vienne remises à Sa Majesté*, ebenfalls für die *Galerie de Diane* im Tuilerenschloß, der sogenannten *Galerie des Ambassadeurs* bestimmt, war in der Ausstellung nicht zu sehen und wurde an seinem Aufbewahrungsort in Versailles belassen. Es hätte dem Publikum einen weitaus unspektakulären Eindruck von Girodets Historienmalerei vermittelt.



Abb. 3
 Anne-Louis Girodet,
*Le Christ mort soutenu
 par la Vierge*, 1789.
 Montesquieu-Volvestre
 (Haute-Garonne),
 Saint-Victor (Katalog)

Daraufhin setzte die Ausstellung chronologisch ein. Eine Kopie von Davids *Schwur der Horatier*, an der Girodet mitgearbeitet hat, stand für den Ausgangspunkt dieser Malerkarriere im legendären Atelier von David. Es folgten die Werke, mit denen Girodet sich an dem Wettbewerb um den Rompreis beteiligte, und jenes Bild, mit dem er schließlich 1789 auch siegreich war: *Joseph reconnu par ses frères*. Vor der verzögerten Abreise nach Rom bewältigte er noch den Auftrag für ein Altargemälde, *Le Christ mort soutenu par la Vierge* (Abb. 3), das sich heute in der Pfarrkirche von Montesquieu-Volvestre befindet. Die riesige

Tafel weist Girodet als einen Meister der Verinnerlichung aus, der zu diesem Zweck die Ikonographie von Kreuzabnahme, Grablegung und Beweinung souverän modifiziert und synthetisiert. Die Hand der trauernden Mutter hat sich von hinten schmerzverkrallt auf die Brust des Sohnes gelegt; eine Geste, die dem aufgerichteten Oberkörper Christi Halt zu geben verspricht und das Hinsinken seines Kopfes verhindert und doch vor allem das Ende der Verbindung zwischen den beiden in die Vereinzelung des Todes und des Schmerzes gestürzten Menschen bedeutet. Über der Gruppe erhebt sich die braune Wand der Gra-

Abb. 4
 Anne-Louis Girodet,
*L'Apothéose des héros
 français morts pour la
 Patrie pendant la guerre
 de la Liberté*, 1802.
 Rueil-Malmaison,
 Musée National des
 Châteaux de Malmaison
 et de Bois-Préau
 (Katalog)



beschöble als ein leeres, dunkles Schweigen, gemalt in der Art jenes berühmten *frottis*, welches David einst für seine Porträt hintergründe entwickelt hatte und welches Girodet hier nun einsetzt, um seinem Bild eine Monumentalität zu verleihen, die es zu einer eigenwilligen Hommage an die großen Italiener macht.

Und so ging es weiter. Kojе auf Kojе folgten weitere Meisterwerke: *Der Schlaf des Endymion*, ein *envoi* aus Rom, mit dem Girodet das hauptstädtische Publikum elektrisierte, und welcher die akademische Aufgabe der Darstellung des männlichen Aktes ähnlich wie bereits vor ihm Jean-Germain Drouais, ein anderer, früh verstorbener Jungstar aus dem Atelier Davids, zu einem veritablen Historienbild transformiert. In der Auffassung des Themas und der spektakulären Lichtführung wird es

zu einem Gegenmanifest zur Kunst seines Lehrers David. Es folgte jene Ikone der proromanischen Malerei in Frankreich, das Ossianbild (Abb. 4), von den Architekten Percier und Fontaine im Namen des ersten Konsuls für die Ausstattung des 1799 von Joséphine de Beauharnais gekauften Schlosses von Malmaison in Auftrag gegeben. Kristallene Schattenwesen bevölkern in astrálem Licht ein nordisches Elysium, in welchem der greise Barde Ossian die verblichenen Helden aus Napoleons Heer begrüßt. Nach Etienne-Jean Delécluze soll David vor dieser Apologie der napoleonischen Generále kundgetan haben, daß entweder Girodet verrückt sei oder er selbst nichts mehr von der Malerei verstehe: »Wie schade! Dieser Mann stellt mit seinem großen Talent nichts als Dummheiten an. Ihm fehlt der gesunde Menschenverstand.«



Abb. 5 Anne-Louis Girodet, *Une scène de déluge*, Salon von 1806. Paris, Musée du Louvre (Katalog)

Schließlich das riesengroße Format der *Sintflut* von 1806 (Abb. 5), mit der Girodet einen Unglücksfall im Geiste michelangelesker *terribilità* darstellte. 1810 triumphierte er damit bei dem Wettbewerb um die *prix décennaux* in der Kategorie Historienmalerei über Davids *Sabinerinnen*. Es ist ohne Auftrag entstanden. Girodet geht hier in der bloßen Anordnung fünf nackter Körper darauf aus, der Darstellung von kreatürlicher Menschlichkeit, die den Naturgewalten ausgesetzt ist, den Ausdruck nackter Angst und blanken Entsetzens abzugewinnen. So verallgemeinert er das religiöse Fundament des Themas ins Anthropologische. Die metaphysischen Bezugsgrößen der Historienmalerei sind verloren. Der Ast, an dem sich eine Familie vor den Fluten zu retten versucht, bricht und macht ihre Hoffnungen zunichte. Girodet hat ausdrücklich eine Parallele zu seiner eigenen Zeit gezogen, wo die Menschen, auf den Klippen dieser Welt ste-

hend, inmitten von sozialen Stürmen, ihre Hoffnung auf unzulängliche Hilfsmittel stützten und daher unweigerlich untergehen würden.

Solche ästhetischen Bekenntnisse brachten dem Maler die Wertschätzung der royalistischen Opposition und in der Folge Aufträge von dieser Seite ein. Dasjenige Bild, welches den Ruhm von Girodet auch in weniger günstigen Zeiten wachgehalten hat, das *Begräbnis der Atala*, wurde von Louis François Bertin, dem napoleonkritischen Herausgeber des *Journal des débats* (zwischenzeitlich in *Journal de l'Empire* umbenannt), in Auftrag gegeben. Den Stoff entnahm der Maler dem Roman Chateaubriands, an dessen Ruhm er partizipierte, und machte damit den romantischen Liebestod bildwürdig. Mit seinen klaren glatten Umrissen und den sentimental aufgeladenen, einfachen Gesten weist das Bild auf Paul Delaroche voraus.

All diese Meisterwerke waren in der Ausstellung des Louvre jeweils in zumeist nachtblau oder dunkelbraun gehaltenen Kojen isoliert, bekamen eine ganze Wand für sich eingeräumt und waren nur manchmal höchst sparsam von einer Ölskizze oder einer Vorstudie an ansonsten leeren Seitenwänden begleitet. Die von Sylvain Laveissière verantwortete, luxuriös zu nennende Inszenierung rückte die Gemälde so in den Mittelpunkt einer konzentrierten Betrachtung. Kostbar funkelten und glänzten sie im Licht der kunstvollen Punktstrahler-Ausleuchtung.

Man könnte anführen, daß dies die Entstehungsumstände reflektiert, ist doch überliefert, daß Girodet beispielsweise sein Ossiabild beim Schein zahlloser Kerzen malte, um den Eindruck von künstlichem Licht zu erreichen (»wie von Meteoren«), und überhaupt gerne zur Nachtzeit malte. Doch ist die Ästhetisierung von Bildern mittels Licht in dunklen Höhlen beileibe keine Spezialität der Girodet-Retrospektive, sondern entspricht einem allgemeinen Trend im Ausstellungswesen. Bilder werden immer öfter präsentiert, als wären sie Lichtbilder, Leuchtkästen im Stile Jeff Walls oder bewegte Bildschirme in Form der Künstlervideos, wie sie heutzutage jede Ausstellung zeitgenössischer Kunst dominieren. So, als wäre der Besuch einer Ausstellung ein Gang ins Kino. Wird dadurch einerseits erhöhte

Aufmerksamkeit für diese Bilder geschaffen, fördert eine solche Mystifizierung andererseits gerade nicht die Kennerschaft und das sehende Sich-Erschließen von Gemälden. Im Falle von Girodet gab es durchaus auch ganz praktische Gründe für das Malen bei künstlichem Licht. Da er sich schwer tat, ein Bild fertigzustellen, und an einzelnen Werken manchmal Jahre laborierte, waren ihm die Stunden des Tages einfach zu kurz, weswegen er froh war, mit Hilfe eines Kerzen-Scheinwerfers, dessen Konstruktion er sich vom Theater abgeguckt hatte, seine Arbeitszeit nach Belieben und Bedarf verlängern zu können.

Die Abfolge von dunkel gehaltenen Meisterwerkkompartimenten wurde unterbrochen von heller beleuchteten Räumen, in denen kleinere Werkgruppen zusammengestellt waren, Schwerpunkte ausbildend, die die Chronologie souverän überschritten. Hier waren auch jene Bilder zu sehen, die entweder aufgrund ihres Formats, ihres Themas oder ihrer künstlerischen Qualität für die ästhetische Kür nicht erhalten können und die gewissermaßen die historischen Pflichtübungen der Ausstellung darstellten. Bei manchen Bildern, wie beispielsweise einer kleinen italienischen Landschaft, sind höchst begründete Zweifel darüber angebracht, ob sie überhaupt von Girodet stammen. In einem anderen Fall, dem Porträt von Chateaubriand als melancholischer Dandy vor den Ruinen Roms, eine französische Schulbuchikone, war die Fassung des Museums von Saint-Malo ausgestellt, als ob es sich hierbei unzweifelhaft um das Original handele, obwohl das Bild höchstwahrscheinlich nicht von Girodet selbst stammt, sondern eine spätere Replik darstellt. Der Katalog verschweigt in beiden Fällen die mit den Bildern verbundenen Probleme. Als eine Entdeckung dieser Ausstellung kann ein Bild gelten, das bis dato so gut wie unbekannt war und auch nicht in der Retrospektive zu sehen war, die dem Maler 1967 in seinem Geburtsort Montargis ausgerichtet wurde: das Porträt der Comtesse de Bonneval aus Privatbesitz (Abb. 6) in einem modischen Putz, der eine sich im Werk Girodets anbahnende Mischung des *style neo-grec* und des *style troubadour* darstellt, und welches zugleich das Ideal der neuen erotischen Natürlichkeit etabliert.



Abb. 6 Anne-Louis Girodet, *Portrait de la comtesse de Bonneval*, 1800. Privatsammlung (Katalog)

Eindrucksvoll die Reihe der Porträts von Benoît-Agnès Trioson, dem frühverstorbenen Sohn seines Mentors und Adoptivvaters, des Mediziners Trioson, welche den Knaben mit einer von Chardin herkommenden Konzentration in seiner häuslichen Sphäre zeigen (Abb. 7). Die Darstellung des pädagogischen Werdegangs ist mit einer psychologisierenden Durchdringung des heranwachsenden Kindes verknüpft, womit Girodet, Zeitgenosse von Philipp Otto Runge und Théodore Géricault, der Neudefinition des Kinderbildnisses wichtige Impulse gab.

Girodets Hinwendung zur Druckgraphik und zur Literaturillustration wurde in der Ausstellung zu wenig berücksichtigt, bedenkt man den Stellenwert, den sie für den Maler selbst hatten. In gewissem Sinne bildete sie den Fluchtpunkt seiner Laufbahn, war es doch seine unumstößliche Überzeugung, daß der Künstler als ein *pictor doctus* zum *peintre*



Abb. 7 Anne-Louis Girodet, *Benoît-Agnès Trioison regardant des figures dans un livre*, Salon von 1798. Montargis, Musée Girodet (Katalog)

poète berufen sei. Was sich in seinen Gemälden wie ein stetiges Nachlassen seiner Schöpfungskraft ausnimmt, das Unfruchtbarwerden des alternden Malers, erweist sich von der Warte der großen Illustrationsprojekte zu Vergil oder Racine aus gesehen als eine konsequente Umorientierung im Sinne des Poetischwerdens der Malerei im Medium der Zeichnung.

Am Ende der Ausstellung traf man dann auf das letzte große Historienbild Girodets, eine Darstellung von *Pygmalion und Galathea*, das wie eine Rückbesinnung auf seine klassizistischen Anfänge erscheint. Ausgestellt 1819 in eben jenem Salon, in dem auch Géricault sein *Floß der Medusa* der Öffentlichkeit zeigte, wirkt das Bild wie ein zeitgemäßes Manifest einer abgelebten Ästhetik. Wie aber wird demgegenüber nun die Leistung bestimmt, die die Würdigung Girodets als eines großen französischen Künstlers ermöglichen soll? Von seinem Kollegen, dem unglücklichen Baron Gros, war Girodet 1824 auf seiner Beerdigung als der

wahre Statthalter der klassischen Schule apostrophiert worden, als ein Bollwerk gegen alle Verwässerung und Dekadenz. Die Ausstellung unternimmt in gewisser Weise den Gegenbeweis. Sie möchte mit Girodet nicht nur den letzten Klassizisten, sondern auch den ersten Romantiker der französischen Schule sehen. Vor allem aber möchte sie mit Girodet den Prototyp eines modernen Künstlers identifizieren. Als dessen Kennzeichen werden der Wille nach steter Erneuerung, die Distanznahme zu Lehrern und Schulbildungen, Autonomiestreben und die Ausrichtung auf die subjektive Imagination bestimmt. Zugleich verkörpern die Persönlichkeit Girodets, sein Perfektionismus in Verbindung mit seiner selbstzerstörerischen Melancholie, den Inbegriff des romantischen Genies, wie es Honoré Balzac, der viel von Girodet hielt, wahrscheinlich mit Blick auf ihn in seiner Figur des Frenhofer verkörpert hat. Ähnlich wie Frenhofer arbeitete Girodet an seinem *Pygmalion*-Bild wie an einem unsichtbaren Meisterwerk volle 13 Jahre lang, um es dann im Gegensatz zu Frenhofer zwar fertigzustellen, aber nur, um damit auch zu scheitern.

Wenn also am Ende seines Schaffens die Praxis dieses Künstlers nicht mehr auf der Höhe der Zeit erscheint, dann nimmt sich sein Habitus als Künstler im Laufe seines Lebens immer ausgeprägter als ein moderner aus. Doch fragt sich angesichts der Interpretation von Girodet als *peintre-poète*, als Prototyp auch eines intellektuellen Künstlers, wie vor diesem Hintergrund der überaus greifbare politische Opportunismus dieses Malers zu verstehen ist, der immer bestrebt war, den jeweiligen Machthabern in den wechselnden politischen Konstellationen mit seiner Kunst zu gefallen. Seine Wandlung vom karriereorientierten Nachwuchskünstler des *Ancien Régime* zum fiebrigen Revolutionär, als der er sich zeitweise in Rom gebärdete (und selbst darstellte), zum Anhänger Napoleons, dessen Gunst er immer wieder zu gewinnen suchte, dann zum Gefolgsmann der royalistisch-liberalen Opposition im Empire, und schließlich seine

Zuwendung zu den neuen alten Herrschaften der Restaurationszeit, in deren Dienst er seine Kunst stellte, erscheint dieser Deutung nach als eine strategische Indifferenz gegenüber den politischen Implikationen seiner Aufträge. Mag Girodet sich auch zuoberst seiner Kunst verschrieben haben und niemals dauerhaft politischen Maximen, dann erscheint es doch als etwas gewaltsam, seine politische Anpassungsbereitschaft zur Unabhängigkeit des modernen Künstlers umzudeuten. Daß Girodets Kunst gleichwohl von den politischen Kontexten ihre Bedingung erfuhr, wurde in der Ausstellung besonders in einem Raum deutlich, der Girodets Porträtbildnisse von *grands hommes* versammelt. Denn nicht nur waren hier zu verschiedenen Zeiten entstandene Porträts zusammengestellt, sondern eben auch Porträts von Männern ganz unterschiedlicher politischer Couleur. Bei ihrer Wiedergabe bediente sich Girodet verschiedener Bildtypen, die unterschiedlicher nicht sein können, die aber keineswegs in eine notwendige Abfolge formaler künstlerischer Entwicklung zu bringen ist, wie es das Modernismus-Theorem vorschreibt. Neben dem Typus des Schriftsteller- und Gelehrtenporträts der Aufklärung, wie es das Bildnis des Genueser Republikaners Giuseppe Fravega von 1795 zeigt, steht ein Standesporträt des Comte de Sèze, des Anwalts von Ludwig XVI., von 1806, dann die Porträts von Belley und Chateaubriand, von 1797 und 1810, mit denen Girodet den revolutionären und den literarischen Dandy als *grands hommes* zur Darstellung brachte, während das erst in seinem Todesjahr 1824 fertiggestellte Bildnis des Cathelineau, General der königlichen Armee, wieder auf den Typus der Darstellung des militärischen Heroen zurückgreift. In all diesen Beispielen tritt die Politik keineswegs hinter das künstlerische Ego zurück, vielmehr ist sie der Form immer inhärent.

Der Katalog ist trotz seines ehrfurchtgebietenden Gewichts und Aussehens bei aller Fülle

seiner Informationen stellenweise mit der heißen Nadel gestrickt. So fällt auf, daß die von Bruno Chenique verfaßte »Biochronologie« (sage und schreibe 1140 Seiten lang), welche als CD-Rom dem Katalog beiliegt, von den meisten Autoren der Katalogartikel nicht genutzt wurde, obwohl Chenique eine ungeheure Fülle von Quellen gesichtet, geordnet und kommentiert hat und eine höchst akribische Dokumentation des Lebens von Girodet vorlegt. Andererseits fehlt dafür im Katalogbuch ein gedruckter Abriss der Biographie des Malers. Wenn Sylvain Bellenger, der verantwortliche Kurator der Ausstellung und Herausgeber des Katalogs, auch den Eindruck erwecken möchte, als sei jetzt ein für allemal das letzte Wort zu Girodet gesprochen, so darf man sich davon nicht täuschen lassen. Umgekehrt könnte man vielmehr sagen, daß die Fragen, die Ausstellung und Katalog tendenziell eher vermeiden als aufwerfen, bei der Beschäftigung mit den Werken dieses Künstlers seit ein paar Jahren überhaupt erst in ihrem ganzen Ausmaß sichtbar werden. Girodets Werk ist deswegen so komplex, weil es von zahlreichen Brüchen gekennzeichnet ist. Brüche, die es ihm unmöglich machten, einen einheitlichen Stil zu entwickeln, wie sie es ihm auch unmöglich machten, die Qualität seiner Kunst auf einer einheitlichen Höhe zu halten. Ihnen nachzugehen, hat die Bereitschaft zur Voraussetzung, nicht immer wieder den Künstler zum unfehlbaren Helden machen zu wollen und sein Werk unter dieser Perspektive zu glätten. Dennoch, ihr wichtigstes Ziel erreicht die Ausstellung ohne Zweifel eindrucksvoll: das Werk dieses Malers in seinen Spitzenleistungen, in seiner Vielfalt, in seiner abgründigen Heteronomie, in seiner kunsthistorischen Komplexität als einen bleibenden Eindruck im Bewußtsein eines breiten Publikums zu verankern. Und für die Geschichte der französischen Kunst gilt spätestens jetzt: An Girodet ist kein Vorbeikommen.

Gregor Wedekind