

Die Revolution entlässt ihre Künstler

Gerrit Walczak
**Artistische Wanderer. Die Künstler-
 (e)migranten der Französischen
 Revolution.** Berlin/München,
 Deutscher Kunstverlag 2019.
 448 S., 18 Farbabb., 148 s/w Abb.
 ISBN 978-3-422-98120-1. € 48,00

Die Kunstgeschichte ist offenbar dabei, ein lange nicht so recht wahrgenommenes Forschungsfeld zu erschließen: die von politischen Umbrüchen verursachte Migration ganzer Gruppen von Künstlern und die Auswirkungen der Ortsveränderungen auf ihr Œuvre – und das nicht nur für das 20. und 21. Jahrhundert. Hatte Thomas Crow diesen Ansatz 2015 in seinen A. W. Mellon Lectures bereits essayistisch für die Restaurationszeit in Frankreich verfolgt (*Restoration: The Fall of Napoleon in the Course of European Art, 1812–1820*, Princeton/Oxford 2018; vgl. meine Rezension in: *Kunstchronik* 72, 2019, 496–500), so baut ihn Gerrit Walczak für die Zeit der Französischen Revolution umfassend und systematisierend aus. Ausgehend von seiner Habilitationsschrift über die *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und der Revolution* (Berlin/München 2015) und vorbereitet durch eine Reihe profunder Aufsätze, ist sein vorliegendes Opus über die *Artistischen Wanderer* die Frucht wenigstens 15jähriger Forschungen, das gedruckte Ergebnis eines wissenschaftlichen Marathonlaufs, das mit seinem kleinen Schriftgrad auch vom Leser Durchhaltevermögen verlangt. Während der französische Revolutionsspezialist Philippe Bordes die Arbeit von Walczak als „Nebenkunstgeschichte der Revolution im europäischen Ausland“ bezeichnet (401),

versteht sie der Verfasser selbst als „Teil einer Kunstgeschichte multilateraler Verflechtungen“ (12), als „transnationale Mikro-Historie“ einer heterogenen Gruppe weniger Akteure, die „einzig aus der Perspektive der Revolutionsjahre“ eine Gruppe bildeten (9).

ZWISCHEN SALON UND REPRESSION

Einleitend relativiert Walczak die von Elisabeth Vigée-Le Brun in ihren *Souvenirs* lancierte Legende, die französischen Künstler, welche Paris ab 1789 verließen, seien vom Tode bedrohte Emigranten gewesen. Wie die berühmte Porträtmalerin sich im September 1789 am patriotischen Schmuckopfer der Künstlerfrauen beteiligte, im Oktober zu einer länger geplanten Italienreise aufbrach und die Ausstellungen des Salons in Paris weiterhin ungehindert mit ihren Gemälden bestückte, so verließen auch die allermeisten anderen Künstler (insgesamt an die 40, oft prorevolutionär engagiert) die Hauptstadt der Revolution bis August 1792 primär aus ökonomischen Gründen. Beklagte doch Antoine Vestier Ende 1790, dass der Erlös für seine Porträts zu drei Vierteln eingebrochen sei; und Schadow schrieb Ende Mai 1792 aus Paris: „Les arts sont totalement perdus ici, il y a peu de bons artistes qui ne quitassent la France plutôt aujord’hui [sic] que demain.“ (64 u. 59)

Und so gingen 1791 u. a. Johann Anton de Peters nach Köln, Ignaz Sebastian Klauber nach Augsburg und Pietro Antonio Martini nach Parma; 1792 folgten Jean-Baptiste Rivière nach Turin, Eberhard Wächter nach Stuttgart, Carl Guttenberg nach Nürnberg, Henri-Pierre Danloux und Franz Gabriel Fiessinger nach London. Politische Repression erfuhren die Künstler in Paris erst ab Herbst 1792 im Zuge der sich radikalisierenden Revolution, der immer schärferen Emigrantengesetze und vollends nach Thermidor, als gerade besonders radikale Anhänger der Revolution wie der Kupferstecher Antoine-François Sergent oder der Historienmaler Jean-Baptiste Topino-Lebrun



Abb. 1 Louis Gauffier, *Die Freigebigkeit der Römerinnen*, 1791. Öl/Lw., 113 x 194 cm. Poitiers, Musée Sainte-Croix, Inv.-Nr. D 949.2.1 [Schönheit und Revolution. Klassizismus 1770–1820. Ausst.kat., hg. v. Maraike Bückling/Eva Mongi-Vollmer, München 2013, Kat. 44, S. 187]

1795 vor drohender Verhaftung in die Schweiz flohen und 1797 acht ihrer Kollegen als ‚Terroristen‘ guillotiniert wurden, unter ihnen Jean-Louis Prieur, Zeichner der *Tableaux historiques de la Révolution* und ehemaliger Geschworener des Revolutionstribunals. Anders als die französischen Künstler, die früher zeitweise oder dauerhaft auf gut dotierte ausländische Posten berufen wurden, waren die Künstlermigranten der Revolutionszeit – so Walczak – „transnationale Dienstleister“ mit „transnationalen Arbeitskarrieren“ bestehend „aus einer Folge oft mehrjähriger Aufenthalte an wechselnden Tätigkeitsorten“ (35 u. 28). In diesem Sinne konzentriert sich der Autor auf die Kunstmärkte städtischer Zentren, in denen mehrere dieser Künstler tätig waren.

Der Blick richtet sich zunächst auf Rom, wo um die Académie de France die Stipendiaten, Anwärter und Pensionäre der Pariser Académie Royale zusammen mit Ehemaligen und Zuzüglern eine lebendige Künstlerkolonie mit werbeträchtigen Ausstellungen im Palazzo Mancini bildeten. Sie konnten ihre Tätigkeit in den ersten Revolutionsjahren fortsetzen und bis 1793 von Italien aus ihre neuen Gemälde im Pariser Salon dem Publikum präsentieren: Jean-Baptiste Desmarais, Jacques Sablet und François-Xavier Fabre ebenso wie Anne-Louis Girodet, Etienne-Barthélémy Garnier und Louis Gauffier, der ‚Star‘ des Salon von 1791. Obwohl Direktor Ménageot seinen Zöglingen im Palazzo Mancini ihren „esprit de liberté et d’égali-

té“ verübelte (86), bearbeiteten diese praktisch keine revolutionären Themen außer Gauffier, nur andeutungsweise, das Schmuckopfer der Pariser Künstlerfrauen mit seinem Historienbild über die *Freigebigkeit der Römerinnen* (Abb. 1). Für die Salons von 1795 und 1798 reichten die Stipendiaten Topino-Lebruns *Tod des Gaius Gracchus* (Abb. 2) und andere früher entstandene Gemälde nach, die sie in der Werkstatt des Möbeltischlers Yves Livinac versteckt hatten. Denn als exterritoriale Enklave im Kirchenstaat hatte die Académie de France im Herbst 1792 mit ihrem republikanischen Gebaren zunehmend die Feindseligkeit der päpstlichen Behörden und der römischen Öffentlichkeit erregt, so dass im Januar 1793 ein aufständischer Mob den Palazzo Mancini verwüstete und den interimistischen Direktor Hugou de Basseville lynchte.

IM FLORENTINER EXIL

An ihrem bevorzugten Zufluchtsort Florenz mussten sich die aus Rom vertriebenen Künstler – zumeist Historienmaler – neu orientieren. Zwar durften sie in den Uffizien an Kopien arbeiten und an der Accademia Puccini unterrichten, aber für ihren Lebensunterhalt verlegten sie sich zumeist auf kleinformatige Porträts für Touristen und die lokale Oberschicht, was Sablet und Desmarais schon in Rom erprobt hatten und was sich dann unter französischer Besatzung für Offiziere fortsetzen ließ. Dennoch entstanden auch in Florenz ei-

Abb. 2 Jean-Baptiste Topino-Lebrun, Der Tod des Gaius Gracchus, 1792/97. Öl/Lw., 387 x 615 cm. Marseille, Musée des Beaux-Arts (Aux Armes et aux Arts! Les arts de la Révolution 1789–1799. Ausst.kat., hg. v. Philippe Bordes/Régis Michel, Paris 1988, Abb. 119, S. 133)



nige Historiengemälde für Ortsfremde. So konnte Bénigne Gagneraux einen früheren Auftrag der nach Rom geflüchteten Tanten Ludwigs XVI. abarbeiten, und Fabre schuf für Lord Bristol in David'scher Manier das Gemälde *Odyseus und Neoptolemos rauben die Waffen des Philoktet* (Abb. 3). Daneben entstanden bemerkenswerte Darstellungen toskanischer Landschaften, u. a. diejenigen von Nicolas-Didier Bogue, der etwa die Stadtansicht von Florenz in eine ländliche Idylle einzubetten wusste und 1796 von Bonaparte mit vier Gemälden zum Italienfeldzug beauftragt wurde. Innovativer waren Louis Gauffiers von markanten Aussichtspunkten aus betrachtete Landschaften; ihr subtiles Licht- und Schattenspiel mit feinen Differenzierungen von Dunst und Klarheit beruhte offenbar auf in Pleinairmalerei angefertigten Ölskizzen.

Die gleichen Qualitäten kennzeichnen auch Gauffiers kleinformatige Grand-Tour-Porträts britischer Touristen, seine Haupteinnahmequelle in Florenz: Gestützt auf einen antiken Säulenschaft posieren Lord Hamilton oder der Duke of Sussex eindrucksvoll vor einem beschatteten Mittelgrund und dem Ausblick auf eine besonnte Landschaft. In Form aufgereihter *ricordi* in Postkartengröße behielt Gauffier den Überblick über seine Produktion und konnte Kunden einen ‚Musterkatalog‘ zur Auswahl vorlegen, während sein Konkurrent Fabre für das Bildnis von Joseph Allan Smith Tischbeins *Goethe in der Campagna* adaptierte und sich mit den als Pendants angelegten Porträts Alfieris und der Countess of Albany, der

Gefährtin des Dichters, geschickt Zugang zu italienischen Kreisen verschaffte. Ab Frühjahr 1794 kehrten Gauffier und viele seiner Kollegen nach Frankreich zurück.

Vigée-Le Brun spielte unter den Künstlermigranten in Italien eine Sonderrolle. 1789 in Rom von den Stipendiaten als ‚Star‘ gefeiert, folgte sie den verlockenden Aufträgen, ihr Selbstbildnis in die Künstlergalerie Großherzog Peter Leopolds in den Uffizien einzureihen, in Neapel die Kinder König Ferdinands IV. zu porträtieren, oder *Emma Hart als Ariadne* und *Emma Hamilton als cumäische Sibylle* (Abb. 4) darzustellen, wobei sie Haltungsmotive ihrer schweizerischen Konkurrentin Angelika Kauffmann übernahm. Erst als sie zu spät nach Paris aufbrach, wurde sie Ende 1792 zur „Emigrantin“ erklärt.

„BRITISH“ MALEN

Im Vergleich mit Rom und Florenz war London für die französischen Künstlermigranten ein schwieriges Pflaster aufgrund des spezifisch britischen Kunstgeschmacks und einer latenten Frankophobie. Ausländische Porträtisten hatten es daher schwer, Aufträge zu erhalten – am ehesten von den zahlreichen Emigranten –, und pflegten England nach kurzem Aufenthalt wieder zu verlassen; so auch Vigée-Le Brun. Zwei Ausnahmen waren Danloux und Jean-Laurent Mosnier, seit 1788 Vollmitglied der Académie Royale, dessen weiteren Aufstieg zu einem der renommiertesten Pari-



Abb. 3 François-Xavier Fabre, *Odysseus und Neoptolemos rauben die Waffen des Philoktet*, 1800. Öl/Lw., 289 x 453 cm. Montpellier, Musée Fabre/dépot du Musée du Louvre, Inv. 4361 [François-Xavier Fabre [1766–1837] de Florence à Montpellier. Ausst.kat., hg. v. Laure Pellicer/Michel Hilaire, Paris 2008, Kat. 97, S. 227]

ser Porträtisten die Revolution blockierte. Anfang 1791 in London eingetroffen, wurde Mosnier von Joshua Reynolds, dem Präsidenten der Royal Academy, protegiert, konnte in der Jahresausstellung der Academy sogleich acht seiner zuvor entstandenen ganzfigurigen Bildnisse in großen Formaten an prominenter Stelle präsentieren, werbewirksam ein Porträt des skandalumwitterten Charles-Timothée d'Eon de Beaumont mit dreifarbigem Kokarde hinzufügen und sein Atelier im schicken Stadtviertel Marylebone einrichten. Das Publikum bewunderte seine malerische Perfektion, etwa die vollendeten Hände à la Van Dyck im anmutigen Jugendbildnis seiner späteren Frau.

Doch in dem Maße, wie seine hochpreisigen Porträts für potente englische Kunden sogar einem Thomas Lawrence Konkurrenz machten, bemängelte die englische Kunstkritik – zusätzlich angeheizt von Pitts gegenrevolutionärer Politik – den ‚überfeinerten‘ Pinselstrich, die übertriebene Detailgenauigkeit nebensächlicher Gegenstände, kurz die ‚mechanische‘ Glätte des Franzosen und propagierte stattdessen „freedom of expression“, „spirit“ und die skizzenhafte Faktur der englischen Malschule. Gauffier, der seine Ablehnung der Revolution mit einem (verschollenen) Bild über das letzte Treffen Ludwigs XVI. mit seiner Familie im Temple bekundete, wusste sich gleichwohl zu behaupten, indem er Bildnisse malte, welche die englische Konvention des allegorischen Rollenporträts aufgriffen, vor allem aber das neutrale *frottis* durch Hinter-, Mittelgründe und Ausblicke ersetzten.

Sein Landsmann Danloux, der zehn Jahre in England bleiben sollte, erbrachte eine ähnliche Akkulturationsleistung, indem er sich auf eine „anglifizierte freiere Maltechnik“ (240) umstellte, die den Pinselstrich erkennen ließ. Sein Geschäftsmodell im mittleren bis unteren Preissegment waren Brustbildnisse mit wolkigen Hintergründen. Nachdem er sich 1795 mit *Ludwig XVI., im Temple sein Testament aufsetzend*, einem „ganzfigurigen genrehaften Historienbild“ (250), politisch positioniert hatte, avancierte er zum Porträtisten der französischen Exilroyalisten, die sich in Edinburgh um den Comte d'Artois scharten. Indem er ihre Bildnisse nicht nur in Repliken wiederholte, sondern auch als Reproduktionsstiche vervielfältigen ließ, wusste er Propaganda und Kommerz zu verbinden. Zugleich profitierte er vom britischen Kriegspatriotismus, dem er in Form lebensgroßer Bildnisse von Seehelden huldigte – einer neuartigen „Mischung aus Porträt und Ereignisbild“ (256 u. 264). Wie überzeugend er sich die malerische *Englishness* zu eigen gemacht hatte, zeigt der Streit um sein ganzfiguriges Porträt des Schlittschuh laufenden Reverend Robert Walker: Es galt in Edinburgh als so „britisch“, dass man annahm, es könne nur von einem schottischen Maler stammen.

FLORIERENDER KUNSTMARKT IM EXIL

Mehr noch als London fungierte Hamburg als Durchgangsort der Künstlermigranten. An sich ganz auf den Handel ausgerichtet, wurde die Metropole – begünstigt von einer wirtschaftlichen Hochkonjunktur und dem Zuzug tausender Emig-

Abb. 4 Elisabeth Vigée-Le Brun, Lady Hamilton als cumäische Sibylle, 1792. Öl/Lw., 73 x 57,2 cm. Privatsammlung (Élisabeth Louise Vigée Le Brun. Ausst.kat., hg. v. Joseph Baillio/Xavier Salmon, Paris 2015, Kat. 107, S. 247)



ranten – zeitweise zu einem Kunstzentrum, das mehr Künstler auf der Suche nach Broterwerb anzog als jede andere deutsche Stadt. Sie kamen u. a. aus Wien, Genf, Venedig, Warschau, Neapel, Amsterdam oder Berlin, reisten aber bald weiter nach Sankt Petersburg wie die Miniaturmalerin Louise Peron Labroue, nach Cadix oder nach Paris wie die Miniaturisten Jan Gottlieb Jannasch und Pierre-Louis Bouvier. Schon der kunst-sinnige Domherr Meyer hat 1801 in einem fast vergessenen Aufsatz „Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg“ beschrie-

ben, wie sich die Tätigkeit zugereister Künstler in der Hansestadt in den Jahren 1794 bis 1799 entfaltete. Hervorgehoben werden etwa die Porträts des Wiener Hofmalers Anton Hickel, der zuvor sechs Jahre lang in London gearbeitet hatte, ferner die preiswerten Brustbilder mit schwarzer Kreide in Mezzotinto-Manier von François Baudiot und die noch billigeren Profilbilder mit Hilfe des sogenannten *Physignotrace* von Edme Quenedey.

Zum repräsentativen Schmuck ihrer Salons bestellte die reiche Kaufmannschaft reihenweise Halbporträts bei Martin Ferdinand Quadal oder Hickel, ab 1799 auch bei Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, bis dieser mit der Ernennung zum Hofmaler des Herzogs von Oldenburg von der ‚Fron‘ der Porträtmalerei zu Historienbildern wechselte. Den größten Erfolg hatte der von London angereiste Mosnier. Sein mit Bildern vollgestelltes Atelier in bester Lage zog u. a. auch Philipp Otto Runge an, der sich hier zum lebensgroßen Doppelporträt seiner Eltern inspirieren ließ. Ne-

ben einem hochbezahlten ganzfigurigen Bildnis der Schriftstellerin Engel Christine Westphalen mit Draperie, Säule und Landschaftsausblick (Abb. 5) und einem Familienbildnis für John Parish, den reichsten Bankier und Kaufmann der Stadt, malte Mosnier vor allem Kniestücke mit englischen Elementen, darunter Bildnisse der französischen Emigranten La Borde und Delille, sowie ein „zivilisiertes Herrscherporträt“ des Herzogs von Oldenburg (301).

Als Mosnier dann 1801 nach Sankt Petersburg weiterzog, kam er gerade recht, um die Lücke auszufüllen, die Vigée-Le Brun bei ihrer Abreise nach Moskau hinterlassen hatte. Die Malerin war im Juli 1795 mit Rivière aus Wien gekommen, von Katharina II. empfangen und sogleich mit einem Staatsporträt beauftragt worden, von dem allerdings nicht die ‚moderne‘ Version, sondern erst die Neufassung mit altertümlichem Hofkleid den Beifall der Zarin fand. Es waren jedoch vor allem die europäisierte, ebenso reiche wie ausgabenwillige



Abb. 5 Jean-Laurent Mosnier, Engel Christine Westphalen, 1800. Öl/Lw., 244 x 159 cm. Hamburger Kunsthalle (Walczak, S. 281, Abb. 92)

der gelockerten Kleiderordnung unter Alexander I. Er stellte seine Werke in der Petersburger Akademie aus, unterrichtete russische Schüler, die sich an ihm orientierten, und malte in bewährter Manier Porträts führender Repräsentanten der oberen Gesellschaft wie das Kniestück des Kanzlers und Kunstadministrators Stroganov.

Die ‚Remigration‘ der Künstler nach Frankreich – beschleunigt durch mildere Emigrantengesetze im Juni 1800 – war ein längerer Prozess und erfolgte etwa bei Vigée-Le Brun über kreative Zwischenstationen. Doch in Paris angekommen, fanden die Rückkehrer einen gewandelten Kunstmarkt vor, auf dem sie kaum Fuß fassen konnten. Ihre 1802 im Salon ausgestellten Werke wirkten wie eine Retrospektive. Während Danloux’ Bildnisse als zu ‚englisch‘ galten, wurde Vigée-Le Bruns Rollenporträt der *Germaine de Staël als Corinna* (1809)

Petersburger Aristokratie und ihre Nachfrage nach den neuen französischen Bildtypen, die Vigée-Le Brun ungleich mehr Möglichkeiten eröffneten als in Hamburg. Das Dreifache russischer Porträtisten berechnend, verdiente sie nach eigenen Angaben innerhalb eines Monats 45.000 Livres und fertigte insgesamt 70 oder mehr Bildnisse, nicht zuletzt Halbporträts junger Frauen in angelegter Bewegung, wobei sie auf Eigenes und auf bewährte Haltungsmotive rekurrierte. Mosnier seinerseits profitierte für seine Staatsporträts von

geradezu verspottet; und bei großen Aufträgen wurden ihr Gérard, Girodet und Gros, die neuen Staatskünstler, vorgezogen. Dass Vigée-Le Brun ihre freiwillige Künstlerreise nach Italien retrospektiv in die Flucht einer verfolgten, königstreuen Emigrantin umdeutete, geschah nicht von ungefähr; erweisen sich ihre wohl Anfang 1825 entstandenen *Souvenirs* doch als „Rechtfertigungsschrift“, um an der damals beschlossenen milliardenschweren Entschädigung der Emigranten zu partizipieren (399).

Soweit die wichtigsten Grundlinien der vorliegenden Monographie von Gerrit Walczak. Die Präzision seiner kompakten Bildbeschreibungen, seine differenzierten Beobachtungen der geographisch-personalen Verflechtungen einer Vielzahl etwa auch weniger bekannter Künstler können hier nicht nachvollzogen werden. Insgesamt beruht die Arbeit sowohl auf der umsichtigen Auswertung verstreuter Archivalien und der gedruckten Quellen wie auch besonders auf einer stupenden Kenntnis der weit verzweigten Forschungsli-

teratur, der Ausstellungs- und Auktionskataloge. Für die weitere Erforschung der Wirkungen politisch bedingter Künstlermigrationen setzen Walczacs profunde Studien ambitionierte Maßstäbe.

PROF. DR. ROLF REICHARDT
 Historisches Institut,
 Justus-Liebig-Universität Gießen,
 Philosophikum I C/E/G, 35394 Gießen,
 rolf.reichardt@t-online.de

Im Spiegel der Kleopatra. Eugène Delacroix schickt George Sand ein Bild

Am 25. Dezember 1851 bittet George Sand den alten Freund Eugène Delacroix, der am Ende der vierziger Jahre aus privaten wie aus politischen Gründen auf Distanz zu ihr gegangen war, um ein Bild, das als Neujahrsgabe für ihren Sohn Maurice und den ganzen Haushalt von Nohant, Sands Wohnsitz im Berry, fungieren soll. Auch der kleinste Fetzen Leinwand aus einem Winkel seiner Schränke sei ein Schatz für sie alle: „Donnons-nous ces petites joies de famille pour nous consoler des agitations du dehors. Si la belle *Lélia* que vous aviez commencée n'est pas finie, gardez-la moi pour plus tard, et envoyez-moi un turc, un lion, un cheval, une odalisque, ce que vous voudrez, ce que vous aurez de sec dans un coin de vos bahuts“ (CorrS, X, Nr. 5163, 603; Sand Delacroix, Nr. 131, 190). Was sind die hier aufgerufenen „agitations du dehors“ – die Unruhen draußen, die einen Trost so dringlich machen?

I. Alles wiederhole sich, das Neue sei nur eine Wiederholung des Alten, schreibt Sand: Ein zweites Mal hatte sie fluchtartig Paris verlassen, zwei Tage nach dem Staatsstreich des „Prince-Président“ Louis Napoléon vom 2. Dezember, dessen Folge blutige, bürgerkriegsähnliche Zustände mit noch ungewissem Ausgang waren. Ihre erste Flucht, am 18. Mai 1848, war indessen von ungleich größerer Brisanz gewesen. Als übereifrige Redakteurin der vom Innenminister Alexandre Ledru-Rollin herausgegebenen parteiisch-propagandistischen *Bulletins de la République* hatte sie im 16. Bulletin vom 15. April im Alleingang revolutionäre Konsequenzen für den Fall eines unerwünschten Ergebnisses der für den 23. April angesetzten Wahl der Assemblée constituante als unvermeidbar bezeichnet – geschickt zwischen Prophezeiung und direkter Drohung manövrierend. Eine der ersten Errungenschaften der Februarrevolution, die Etablierung des allgemeinen Wahlrechts, drohte kontraproduktiv zu werden für die radikalen Sozialisten, denen zu Agitation und „Volksaufklärung“ nicht genügend Zeit blieb: „[...] les élections, si elles ne font pas triompher la vérité sociale, si elles sont l'expression des intérêts d'une caste [...], les élections, qui devraient être le salut