

noch als *bourgeois* adäquat beschrieben ist, der sich vielmehr Festlegungen entzieht und sich einzig in der Rolle des *Advocatus diaboli* gefällt. „Contrarian“ war Manet – Rubin zufolge – „up to his final end“ (387), als er auf dem Sterbebett die letzte Ölung verweigerte. Es hieße jenen Verrat zu wiederholen, den die allzu beflissene Familie des Künstlers beging, als sie diesem, bereits im Koma liegend, doch noch das letzte Sakrament verabreichte, so Rubin, würde er sein Buch über Manet mit einer *Conclusio* beenden. Manet nämlich habe seine Kunst stets als *open-ended* begriffen. Flankiert werden diese Schlussgedanken von der Abbildung zweier an Berthe Morisot gerichteter Briefe des Künstlers, die ein weiteres Leitmotiv des Buches anschlagen: Manets malerische „Handschrift“, deren subtile Analyse die eigentliche Stärke des Buches ausmacht. Allerdings beruhen Rubins diesbezügliche Ausführungen weitestgehend auf Überlegungen, die er bereits 1994 in seinem Buch *Manet's Silence and the Poetics of Bou-*

quets angestellt hatte. Wer zu den begeisterten Lesern dieses schlanken Büchleins gehörte, wird von der Lektüre des fast drei Kilo schweren Wälzers, den Rubin jetzt vorgelegt hat, enttäuscht sein. Selbst das im Format verborgene Versprechen, einen Prachtband in den Händen zu halten, wird bei genauer Betrachtung der Bilder nicht eingelöst. Zwar wird mit Abbildungen nicht gespart, doch qualitativ überzeugen diese nicht: Der die doppel-seitig reproduzierten Werke stets durchziehende Falz mag noch tolerierbar sein, die Unschärfen, etwa der mit dem Text oft in keinem Zusammenhang stehenden Detailaufnahmen, sind es nicht.

DR. MATTHIAS KRÜGER
 Institut für Kunstgeschichte,
 Ludwig-Maximilians-Universität München,
 Zentnerstr. 31, 80798 München,
 matthias.krueger@kunstgeschichte.
 uni-muenchen.de

Napoleon und Europa. Traum und Trauma

Kunst- und Ausstellungshalle der
 Bundesrepublik Deutschland, Bonn,
 17. Dezember 2010–25. April 2011;
 2013 im Musée de l'Armée, Paris.
 Katalog hg. v. Bénédicte Savoy.
 München, Prestel Verlag 2010.
 368 S., 450 Farbabb.
 ISBN 978-3-7913-5088-2

Gleich im Entrée, einem narthexartigen Querriegel, hinter dem sich dann die einzelnen thematischen Parzellen öffneten, gelang der Bonner Ausstellung *Napoleon und Europa* ein wegweisender programmatischer (und nicht nur inszenatorischer)

Coup. Zwei Reiterbildnisse Napoleons, gehängt auf die weit voneinander entfernten Schmalseiten, spiegelten sich ineinander und schlossen zugleich auf den Längswänden Widersprüchlichstes ein: Rechts die schwächliche Panegyrik der *Couronne Poétique de Napoléon-Le-Grand. Empereur des Français, Roi d'Italie et Protecteur de la Confédération du Rhin* in der Vorzugsausgabe von 1807 sowie eine Auswahl aus Goyas drei Jahre später begonnenen *Desastres de la Guerra*; auf der linken Seite Porträts von Gelehrten und Künstlern, Zeitzeugen und Akteuren, Verehrern und Gegnern – von Bénédicte Savoy, der Kuratorin der Ausstellung, unter „Generation Bonaparte“ subsumiert. *Couronne* und Goya waren Davids Reiterporträt *Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard* von 1800 zugeordnet (Abb. 1), die in Abscheu und Bewunderung hin- und hergerissene „Generation

Abb. 1 Engelbert Willmes nach Jacques-Louis David, Bonaparte franchissant les Alpes au Grand-Saint-Bernard, um 1810. Köln, Stadtmuseum (Kat.nr. 24)

Napoleon“ aber einem einzigartigen Dokument deutscher Napoleon-Rezeption: dem Reiterporträt, das die Brüder Heinrich und Friedrich Olivier im Auftrag des Herzogs Franz von Anhalt-Dessau, des Schöpfers des Wörlitzer „Gartenreichs“, zwischen 1807 und 1810 in Paris gemalt hatten (Abb. 2).

Zu Davids grandioser Inszenierung des Alpenbezwingers, der in Wirklichkeit auf einem Maultier in der Nachhut geritten war, hätte man in der *Couronne* (besser als es jeder Audioguide ver-

mittelte) lesen können: „Monts protecteurs de l'Ausonie,/Cédez à son pouvoir divin./Il veut: à son ardent génie/La nature s'oppose en vain./Lui-même, à travers les abîmes,/A ses cohortes magnanimes/Il trace un glorieux sentier;/Il gravit ces roches arduës/Que l'aigle, aux ailes étendues,/Mesure de son vol altier.“ (Pellet fils, „A Bonaparte, Premier Consul. Ode“, 41). Alles ist hier unbeugsamer, vorwärtsstürmender Wille, den die Natur nicht aufzuhalten vermag. Die große Pathosfigur aus sich aufbäumendem, dicht am Abgrund fest auf dem schräg ansteigenden Felsen stehenden Pferd und unbeugsam zur Passhöhe weisendem Reiter gerinnt zum wirkmächtigen Emblem.

Wie befremdlich anders das Bild der Brüder Olivier, das sich doch unverkennbar auf David bezieht. Vor bzw. über einem altertümelnden



Drei-Gründe-Schema mit weitem Landschaftsausblick erscheint, wie ohne Bodenhaftung dahinstürmend, ein Reiter auf grellroter Schabracke; überdimensional und wie holzgeschnitzt die nicht nach oben, sondern unheilvoll über das Land weisende Hand, und auch der Blick geht in dieselbe Richtung; der Reiter insgesamt wie aus einem Bilderbogen aus Epinal, verpflanzt in eine Rheinlandschaft mit der Ansicht von Oppenheim, die zugleich Weltlandschaft sein will. Thomas W. Gaetgens hat diesem fast unbekanntem, der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz gehörenden Bild vor einigen Jahren einen eindringlichen Aufsatz gewidmet (in: *Geschichte und Ästhetik. FS Werner Busch*, München/Berlin 2004, 296-312) und darin gezeigt, wie die Brüder Olivier unter der Hand den Wunsch ihres Landesherrn nach einem repräsentativen Napoleon-Porträt unterlaufen und dem Heros Züge eines apokalyptischen Reiters verleihen.

Abb. 2 Heinrich und Ferdinand Olivier, Reiterbildnis des Kaisers Napoleon I., 1807/08. Dessau, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (Kat.nr. 25)

Die vordergründig unverkennbaren Qualitätsunterschiede der beiden Reiterbilder lassen sich als ästhetisch-patriotisches Programm verstehen: Dem als oberflächlich und pathetisch diskreditierten Realismus der David-Schule werden altdeutsche Tugenden entgegengesetzt, wie man sie im Musée Napoléon von den geraubten Kunstwerken jenseits des Rheins ablesen konnte, allen voran Altdorfers *Alexanderschlacht* und Memlings *Danziger Altar*. Beide Napoleon-Porträts der Ausstellung, und das ist eine zusätzliche, zunächst wohl nur aus der Leihgaben-Not geborene Pointe, stammen von deutschen Malern: Der Kölner Engelbert Willmes hatte Davids Bild in dessen Atelier (verkleinert) kopiert und seiner Vaterstadt, die mit dem *Protecteur de la Confédération du Rhin* nicht unzufrieden war, geschenkt. Alle Widersprüche, die die Ausstellung in der Folge entfalten sollte, sind hier in der Konfrontation zweier Kunstwerke, die für Verherrlichung und Dämonisierung quer durch Europa stehen, präludiert.

TRAUM UND TRAUMA

Bilder und Gegenbilder führt der Essay-Teil des Ausstellungskatalogs in erweitertem Horizont nachdrücklich vor. Auf Uwe Fleckners bündige Zusammenfassung seiner Forschungen zur heroischen, staatsmännischen und imperialen Ikonografie Napoleons, in deren Mittelpunkt Ingres'



Porträt des Ersten Konsuls von 1803-04 und sein so maßlos überdeterminiertes Thronbild von 1806 stehen (es war, in imperialer Inszenierung und vis-à-vis einer späteren Version von François Gérards *Napoléon en costume de sacre* von 1805, in der Sektion „Das Reich der Zeichen“ in Bonn zu sehen) folgt Michael Thimanns eindringliche Untersuchung der deutsch-vaterländischen Gegenwart, die außer Eisernem Kreuz und deutscher Eiche keine eigenen Ikonen hatte. Zunächst kommt es nur zu Evokationen im patriotischen Gedicht. Theodor Körners „Die Eichen“ von 1811 (1814 in *Leyer und Schwerdt*) schließen mit den bitter-resignativen Versen: „Deutsches Volk, du herrlichstes von allen,/Deine Eichen stehn, du bist gefallen“. In Georg Friedrich Kerstings Gedenk-Diptychon von 1815 für drei gefallene Kameraden und Freunde aus dem Lützowschen Freicorps (darunter auch Körner) *Auf Vorposten/Die Kranzwinderin* tauchen

sie als Symbol des Überdauerns wieder auf. Aber was ist das für eine kleine, anrührende Welt idealistischer junger Männer mit altdeutschem Barock unter drei brüderlich sich verschränkenden Eichen, die sich anschicken, einer Kriegsmaschinerie von bisher nicht gekannter Größenordnung die Stirn zu bieten.

Auch wenn man dieses empfindsame Diptychon, das die zunächst so hoffnungslose Asymmetrie der Kontrahenten schlagend vorführt, in der Ausstellung vermisste, gelang es Bénédicte Savoy doch immer wieder, das kaum Darstellbare zu evokieren: das Trauma einer ganzen Generation junger Männer, die nach den Schrecken eines Krieges, der zwei bis drei Millionen Menschenleben vernichtet und Hunderttausende Verletzte hinterlassen hatte, weiterleben sollten. Für diese neue, anthropologische Perspektive auf die Kriege des Kaiserreichs konnte sie sich vor allem auf die Forschungen von Nathalie Petiteau stützen (im Katalog mit einem Forschungsbericht vertreten), die u. a. das Schicksal der *demi-soldes*, der Kriegsverehrten mit reduzierter Pension, bis in die großen französischen Romane des 19. Jh.s hinein verfolgt hat. Als tragische Gespenster geistern sie durchs nach-imperiale Frankreich. Aber Ausstellung und Katalog weiten den Blick auf die Folgen für das ganze Europa aus.

Die großen ordnungsstiftenden Leistungen Napoleons kamen in dieser komplexen kulturgeschichtlichen Schau, in der die Kunstwerke naturgemäß zugleich auch immer (und manchmal auch nur) Dokumente sind, nicht zu kurz: „Neuen Formen der Beherrschung von Raum und Geist“ widmete sich eine ganze Sektion, die sich mit der Erweiterung des schon während der Revolution erfundenen optischen Telegrafensystems, dem Straßenbau, der europaweiten Etablierung einer zukunftssträchtigen neuen Rechtsordnung durch den *Code civile* (den späteren *Code Napoléon*) und der Standardisierung neuer Maßsysteme befasste. Kunstraub und Zentralisierung der Archive erobelter Territorien in Paris wurden dargestellt, ersterer u.a. durch eine informative, wenn auch etwas unbeholfene „Pinnwand“ mit kleinen farbigen Reproduktionen herausragender, „ins Land der

Freiheit“ überführter und damit dem feudalen Despotismus entrissener Kunstwerke aus ganz Europa (so schon die Ideologie der Revolution); letztere durch schwer lesbare Inventare und Archivalien in Vitrinen und eine missglückte, bestenfalls hilflos zu nennende Installation mit offenbarem Kunstanspruch, die im Zentrum von Ordnern und Zettelkästen ein gespaltenes, innen blutrot gefärbtes Hirn zeigte. Das sollte wohl den immer wieder durch den Katalog geisternden „Gedächtnisraub“, den man den Vasallen und Besiegten antat, sinnfällig machen, verdeutlichte aber nur einmal mehr, wohin der inflationäre Gebrauch zu hoch ansetzender Metaphern ohne begriffliche Schärfe, die analytisch nichts aufschließen, führen kann.

BLUT UND TOD

Dann aber, in der recht reißerisch mit „Blut und Sex. Europa, auch eine Familienangelegenheit“ überschriebenen Sektion, erwartete den Besucher eine Überraschung: Exedra-artig hinterfing all die Maße und Gewichte; die Brücken- und Telegrafmodelle; die Feldmöbel, Flinten, Fahnen und Adler eine Porträtgalerie der Napoleoniden. Diese stammten aus Versailles, vor allem aber von den beiden Hauptleihgebern der Ausstellung, dem Napoleon-Museum in Arenenberg und dem Pariser *Musée de l'Armée*, dem Kooperationspartner der Ausstellung, die – leider wohl sehr verkleinert – 2013 dort noch einmal zu sehen sein wird. Was klassizistische Porträtkunst vermochte, das ermaß man hier – nicht zuletzt durch das dem Wunsch nach Vollständigkeit geschuldete unvermeidliche Qualitätsgefälle – an den eindrucksvollen Porträts des Barons Gérard, allen voran an der ganzfigurigen *Maria Walewska* von 1810, Napoleons polnischer Geliebten, und an den *Pendants* von *Joachim* und *Caroline Murat*.

Wo immer es möglich war, führte Bénédicte Savoy ihr Generalthema *Traum und Trauma*, teils geradezu subversiv, durch. So hatte sie in der Rotunde der Ausstellungshalle unter einer Reproduktion von Andrea Appianis Napoleon-Apotheose aus dem Mailänder Palazzo Reale von 1807/08 und gegenüber von Berthel Thorvaldsens redun-

dant-apotheotischer Napoleon-Büste von 1830 den beidseitig durch eine einzige englische Artilleriesalve durchschossenen Brustpanzer des 23-jährig in der Schlacht bei Waterloo gefallenen François-Antoine Faveau plziert (Abb. 3). Für dieses Fanal der Zerstörung durch eine immer effizienter werdende Kriegstechnik und die unmittelbar folgende Sektion „Der Traum vom Weltreich“, die in erschütternden Dokumenten vorwiegend die Nachtseite dieses Traums beleuchtete, liefert der Katalogbeitrag von Antoine de Baecque „Imperiale Verletzungen“ den detailreichen Hintergrund. Regelmäßig kam es am Ende des Kaiserreichs, in den großen Schlachten in Polen, Russland, Deutschland und am Ende in Frankreich selbst, zu mehreren Tausend Toten pro Schlacht und zu Zehntausenden Verwundeten.

Die Erfindung mobiler Feldambulanzen und die Verbesserung der Amputationstechniken durch den im Jahr 1812 dann auch zum Chefarzt

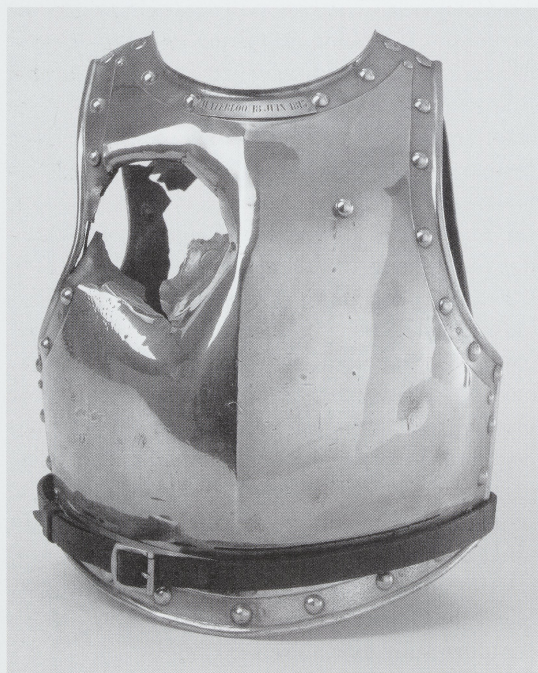


Abb. 3 Brustpanzer des François-Antoine Faveau, 1815 in der Schlacht von Waterloo von einer Artilleriesalve durchschlagen. Paris, Musée de l'Armée (Bonn, Bundeskunsthalle)

der *Grande Armée* ernannten Chirurgen Dominique-Jean Baron Larrey, durch die Tausende von Menschenleben, wenn auch um den Preis der Verstümmelung, gerettet werden konnten – sie blieben der sprichwörtliche Tropfen auf den heißen Stein. Die Realien, die diese Abteilung der Ausstellung zeigte – Amputations- und Trepanationsbestecke, Prothesen, medizinisch-akribische Zeichnungen von in der Schlacht bei Waterloo Verwundeten des schottischen Feldarztes Charles Bell, der fotografische Blick ins erst 2002 entdeckte Massengrab in Vilnius – machen die Kluft zu den Legenden vom Heils- und Gnadenbringer Napoleon, der am Morgen nach der Schlacht die Verletzten auf der Wahlstatt besuchte und noch die Sterbenden aller Nationen in seinen Bann zu ziehen wusste, schier unüberbrückbar.

David O'Brien hat 2006 in seiner Monographie über den Baron Gros (*After the Revolution. Antoine Jean Gros, Painting and Propaganda under Napoleon*, The Pennsylvania State U.P., 154 ff.) minutiös gezeigt, in welche apologetische Not schon 1807, nach der desaströsen Schlacht von Preußisch-Eylau, deren gigantische Verluste an Menschenleben nicht zu vertuschen waren, die imperiale Propaganda geriet, und mit welcher defensiven Akribie Vivant Denon das Programm für Gros' großes Bild vom Morgen nach der Schlacht *Napoléon sur le champ de bataille d'Eylau* entwickelte. Waren die Greuel schon nicht zu verheimlichen (sie sind im Vordergrund von Gros' Bild in aller Drastik dargestellt), so musste sich nach dem propagandistisch so erfolgreichen Vorlauf der *Pestiférés de Jaffa* von 1804 das Napoleon-Bild abermals vom Verursacher zum Tröster und Heiler, zum Konstrukt eines „Empereur Thaumaturge“ wandeln. Eine Ahnung davon gab in der Ausstellung Charles Meyniers *Retour de Napoléon dans l'île de Lobau* von 1812.

MALEN NACH DEM STURZ

Auf das berühmte Gros'sche Schlachtenbild aus dem Louvre durfte man aufgrund von dessen restriktiver Ausleihpraxis in Bonn natürlich nicht hoffen (vielleicht aber auf die Ölskizze aus Toledo/Ohio?). Aber auch auf ein anderes Schlüsselbild, das der Katalog prominent abbildet und an-



Abb. 4 Théodore Géricault, *La retraite de Russie*, 1818. Rouen, Musée des Beaux-Arts (Kat.nr. 102)

kündigt, musste man verzichten: Géricaults *Cuirassier blessé, quittant le feu* vom Herbst 1814 (hinter der im Kat. angegebenen Inventarnummer RF 211 des Louvre verbirgt sich ohnehin ein anderes Bild: die im Zuge des Bildfindungsprozesses entstandene Studie *Cuirassier assis sur un tertre*). Als nach dem Sturz Napoleons und der Rückkehr der Bourbonen überraschend ein Salon für den Herbst 1814 angekündigt worden war, gerieten nicht wenige Künstler in Verlegenheit, auch wenn ihnen die Möglichkeit eingeräumt wurde, schon einmal ausgestellte Werke erneut einzusenden. Napoleonische Sujets waren nicht mehr opportun. Und so dominierten dann am Ende Porträts, Landschaften, Stilleben und Tierstücke. Géricault aber entschied sich in fieberhafter Arbeit für eine Pendant-Lösung: Seinen *Chasseur de la Garde* von 1812 ergänzte er durch den zur negativen Pathosfigur geronnenen Kurassier, der sein sich aufbauendes Pferd einen Steilhang hinabzuführen versucht, den Blick zurückgewandt zu einem nächtlich-sinistren Himmel. Auch der *Chasseur* von 1812, ganz im heroischen Gestus der Attacke gegeben, hatte schon – eine seltsame Brechung, die wohl erst im Salon von 1814 voll goutiert werden konnte – den Blick zurückgewendet und ins Diffuse oder in sich selbst hinein geschaut.

Aber man sieht am *Cuirassier blessé* keine Wunde, so als sei das Bild eine Antwort auf den Wunden-Kult des Kaiserreichs um den Kürassier Chipault, dessen Verletzungen (allein 52 in der Schlacht bei Heilsberg!) genau gezählt und in Liedern, Versen und einer Broschüre von 1807 *Chipault, le cuirassier blessé* verherrlicht worden waren (de Baecque erörtert das ausführlich in seinem Beitrag). Die männlich-leidenschaftlichen und zugleich gebrochenen Helden, deren Gesten ein letztes Mal auf Davids Heldenpathos antworten, tragen die Wunden im Innern. Sie sind die besten Gewährsmänner für Savoy's These. Aber Géricault war dann doch – mit einem bitteren Nachspiel – vertreten: dem Blatt *La retraite de Russie* von 1818 aus Rouen (Abb. 4).

Heinrich Heine sollte wenige Jahre später in *Ideen. Das Buch Le Grand* dem Schicksal der verspäteten französischen Russlandheimkehrer in der Gestalt des Tambourmajors Le Grand ein unvergessliches Denkmal setzen und das Thema *Traum und Trauma* bereits voll entfalten: Der bei seiner Einquartierung in Düsseldorf zum Lehrer einer jungen Generation gewordene Le Grand, der seine Lektionen von Freiheit, Gleichheit und Napoleonischem Ruhm auf der Trommel gab – er kehrt nach Jahren gebrochen und innerlich verwundet aus Russland zurück: „Auch die alten Freyheitskämpfe, die alten Schlachten, die Thaten des Kaisers, trommelte er wie sonst [...] – aber allmählig schlich sich ein trüber Ton in den freudigsten Wirbel, aus der Trommel drangen Laute, worin das wildeste Jauchzen und das entsetzlichste Trauern unheimlich gemischt waren, es schien ein Siegesmarsch und zugleich ein Todtenmarsch, die Augen Le Grands öffneten sich geisterhaft weit, und ich sah darin nichts als ein weites, weißes Eisfeld bedeckt mit Leichen – es war die Schlacht bei der Moskwa.“

DR. KLAUS HEINRICH KOHRS
Löffelstr. 4, 80637 München,
k.kohrs@gmx.net