

„Tremblez, tyrans!“ Kunst und Politik im Zeitalter der Französischen Revolution

Gerrit Walczak
**Bürgerkünstler. Künstler, Staat
 und Öffentlichkeit im Paris der
 Aufklärung und Revolution.**
 Berlin/München, Deutscher
 Kunstverlag 2015. 510 S., Ill.
 ISBN 978-3-422-07275-6. € 72,00

Die bahnbrechenden politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen im 18. Jahrhundert und deren Auswirkungen auf die Kunstwelt haben schon viele Autoren beschäftigt. Vor dem Hintergrund von Geschmacksentwicklungen, Kräfteverschiebungen im Kunstmarkt und vor allem der Herausbildung einer neuen Kunstöffentlichkeit steht insbesondere das Selbstverständnis der Künstler im Fokus der Forschung: Nach dem *Ausstellungskünstler* (Oskar Bätschmann, Köln 1997) und dem *Verwandlungskünstler* (Alexis Joachimides, München 2008) nimmt Gerrit Walczak nun den *Bürgerkünstler* in den Blick und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf die politischen und sozialhistorischen Implikationen künstlerischen Produzierens vor und während der Französischen Revolution. Mit seiner umfangreichen Untersuchung hat er einen zentralen Beitrag zur Künstlersozialgeschichte im Frankreich des 18. Jahrhunderts vorgelegt, die besonders für die turbulente Zeit zwischen ausgehendem Ancien Régime und dem Sturz Robespierres noch schlecht erforscht ist.

Die Leitfrage der Studie wird gleich zu Beginn formuliert: Ziel des Verfassers ist es, „den Ursprüngen der Bereitschaft der Künstlerschaft innerhalb und außerhalb der Académie Royale zur Teilhabe an der Revolution“ (XVIII) nachzugehen. Dementsprechend widmet sich der erste Teil des

Bandes den institutionellen und ideengeschichtlichen Voraussetzungen für die Entwicklung zum *artiste citoyen*, zum politisch engagierten Künstler im 18. Jahrhundert. Aus dieser resultiert dann konsequenterweise – so die These Walczaks – die patriotische und prorevolutionäre Positionierung der Pariser Künstlerschaft während der Revolutionsjahre bis zum Ende der Terreur, die im zweiten Abschnitt ins Zentrum rückt. Dabei macht der breite Raum, der den Vorbedingungen der Politisierung von Malern, Grafikern und Bildhauern im Zeitalter der Aufklärung gegeben wird, auch eine kritische Revision des aktuellen Forschungsstandes zu den Institutionen, ihren Akteuren, zu rechtlichen und sozialen Rahmenbedingungen künstlerischen Schaffens lange vor 1789 möglich. Auch wenn sich mitunter Wiederholungen von durchaus bekannten Sachverhalten einstellen und auf bereits vielfach diskutierte Quellen zurückgegriffen werden muss, so gelingt es dem Autor doch, Versäumnisse der Forschung nachzuholen, neues Material vorzustellen und mit bislang kaum hinterfragten Stereotypen und Deutungsmustern aufzuräumen.

HOFLIEFERANTEN UND „CITOYENS“

Eingangs werden die Bedingungen und Strukturen der Ausbildung, die rechtliche Situation der Künstler sowie das Spannungsverhältnis von Kunstmarkt und -produktion geschildert. Die quellennahe und detaillierte Rekonstruktion der Pariser Kunstwelt profitiert unter anderem von einem präzisen und kritischen Umgang mit historischen Begriffen wie *bourgeois* und *citoyen*, die im Zuge des wachsenden Nationalbewusstseins in Frankreich auch für das Selbstverständnis der Künstler eine wesentliche Rolle spielten. Von der Kunstgeschichte etablierte und tradierte Kategorien werden ebenfalls auf ihre Verlässlichkeit geprüft. Vor allem der unter Berufung auf Martin Warnke häufig zitierte soziale Status des „Hof-

künstlers“ (*Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985) wird von Walczak kritisch diskutiert und vor dem Hintergrund der tatsächlichen Spannungen und Marktverhältnisse in der französischen Hauptstadt nuanciert. Um dies leisten zu können, wird zunächst ein in der Forschung verbreitetes Missverhältnis korrigiert: Denn statt sich wie vorherige Autoren (z. B. Thomas Crow, *Painters and public life in eighteenth-century Paris*, New Haven 1985) ausschließlich auf die Aktivitäten der Pariser Académie Royale zu konzentrieren, widmet sich die vorliegende Studie dezidiert auch den Praktiken und Akteuren außerhalb der königlichen Institution.

Walczak definiert die Künstler nicht über ihre akademische Zugehörigkeit, sondern im Hinblick auf ihre tatsächliche Produktion, Auftragsvergaben, Netzwerke und den rechtlich festgelegten Status von Kunstschaaffenden. So kann er zeigen, dass bei Weitem nicht nur *académiciens* für den Hof arbeiteten, sondern auch zahlreiche Mitglieder der konkurrierenden Académie de Saint-Luc (vgl. hierzu Hannah Williams, *Académie Royale. A History in Portraits*, Farnham 2015 und die Rezension der Verf. in: *Kunstchronik* 69/12, 2016, 592ff.). Angehörige der Académie Royale hingegen waren nicht automatisch gleichzusetzen mit Hofkünstlern, sondern – wie andere Künstler auch – potentielle Hoflieferanten, so der von Walczak bevorzugte und unverfänglichere Begriff. Der Autor betont die Verflechtungen zwischen den verschiedenen Pariser Kunstinstitutionen, insbesondere der beiden Akademien. Finanziell waren die Künstler keineswegs vom Hof abhängig, im Gegenteil: Die von Walczak aufgeführten, oftmals lächerlich niedrigen Pensionen, die ein Teil der *académiciens* erhielt, hatten ausschließlich gratifikatorischen Wert. Als wesentliche Einkommensquelle von Malern und Bildhauern muss der freie Markt angesehen werden. Weniger akademische Titel oder höfische Verpflichtungen, vielmehr die Zugehörigkeit zum selben Berufsstand prägte das soziale Umfeld der Künstler und war für ihr Selbstverständnis ausschlaggebend. Für die Argumentation des Bandes ist diese Differenzierung grundlegend, denn nur so erklärt sich, weshalb sich viele der

ehemals für die Königsfamilie tätigen Künstler nach 1789 ohne Weiteres vom Hof distanzieren und sich den Revolutionären anschließen konnten.

Statt zu Hofkünstlern wurden die Pariser Maler, Radierer und Bildhauer von der zeitgenössischen Kunstkritik ab der Jahrhundertmitte zu *artistes citoyens* erklärt. Walczak sieht ein wachsendes Interesse an zeitgenössischer französischer Tafelmalerei als Voraussetzung für die zunehmende öffentliche Wahrnehmung von Künstlern, die zunehmend auch in den Kreisen der Salongesellschaften, mit Literaten und in den Freimaurerlogen verkehrten. Sie nahmen am kulturellen wie politischen Geschehen der Zeit Anteil und wurden ihrerseits von Sammlern und Kritikern für gesellschaftliche Fragen vereinnahmt. Der Handel mit zeitgenössischer französischer Kunst hatte in der zweiten Jahrhunderthälfte eine regelrecht patriotische Dimension, wie auch schon Colin Bailey gezeigt hat (*Patriotic taste. Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*, New Haven 2002). Walczak erinnert an diese Etablierung der *école française* und die neu gewonnene Öffentlichkeit der französischen Künstler, um daraus ihr Selbstverständnis als *citoyens* abzuleiten: Am öffentlichen Diskurs teilhabend, fühlten sie sich ihrer Nation verpflichtet und leisteten ihren Beitrag zur kulturellen Entwicklung Frankreichs.

AKADEMIEN UND AUSSTELLUNGEN

Der erweiterte institutionengeschichtliche Blick ermöglicht zudem eine Neubewertung des bislang als antagonistisch dargestellten Verhältnisses von königlicher Kunstakademie und den Zünften beziehungsweise der Lukasakademie. Walczak zeigt die Nähe der akademischen Strukturen zu denen der Zünfte auf, die sich in ähnlichen Hierarchien, Ritualen und in den oftmals engen familiären Banden der *académiciens* untereinander äußerte. Weiterhin geht er auf die Parallelen zwischen der königlichen Kunstakademie und ihrer *sœur cadette* ein, zu denen die Protektion durch wichtige Personen bei Hof zählte – eine wesentliche Rolle für die Académie de Saint-Luc spielte die Familie d'Argenson – oder die Aufnahme von Amateurmitgliedern. Beide Einrichtungen teilten sich nicht zu-



Abb. 1 Jean-Étienne Liotard, *La Liseuse*, 1746. Pastell, 54 x 43 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Marcel Roethlisberger/ Renée Loche, Liotard. Catalogue, sources et correspondance, Doornspijk 2008, Bd. 2, Taf. 263)

cien Régime. Insbesondere das energische Durchgreifen des ab 1774 amtierenden *Directeur général des bâtiments*, des Comte d'Angiviller wird von Walczak als Ursache der Abkehr zahlreicher Künstler von der als tyrannisch wahrgenommenen Akademieleitung aufgeführt. Große politische Brisanz besaß auch die zu dieser Zeit durchgesetzte Unterdrückung der Zünfte und die damit herbeigeführte Schließung der Académie de Saint-

letz die Schülerschaft, denn die meisten angehenden Künstler nahmen hier wie dort Zeichenunterricht.

Das Konkurrenz- und Spannungsverhältnis zwischen den beiden Akademien war im Laufe des Jahrhunderts von einem ständigen Ringen um Autonomie gegenüber der königlichen *Surintendance des bâtiments* einerseits und den Zünften andererseits geprägt. Trotz der Eingliederung in die französische Kunstadministration attestiert Walczak der Académie Royale einen verhältnismäßig hohen Grad an Selbständigkeit, auf der ihre Mitglieder bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein beharrten. Eingriffe und Kontrollversuche seitens der Krone stießen immer wieder auf den Widerstand der Künstlerschaft und ebneten den Weg für die revolutionäre Haltung vieler zum Ende des An-

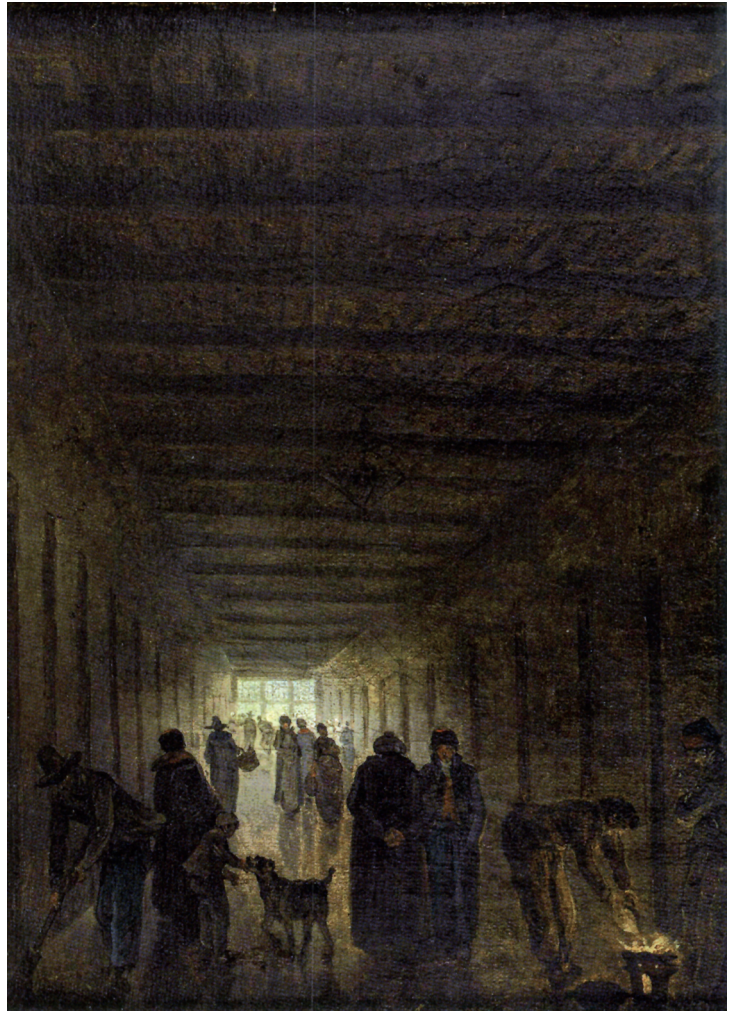
Luc im Jahr 1776. Diese hatte sich zuvor vergeblich um eine Abgrenzung von der Malerzunft bemüht, zumal sich die Lukasakademiker in ihrem Selbstverständnis als *artistes citoyens* durch die von handwerklichen Berufen dominierte Korporation nicht angemessen vertreten sahen.

Wie folgeschwer das Ende der Académie de Saint-Luc für die weitere Entwicklung des Pariser Kunstsystems sein sollte, zeigt der Blick auf die Ausstellungspraxis im Vorfeld und nach der Schließung. Die ab 1751 organisierten Schauen der Lukasakademie wurden ähnlich wie die Salons im Louvre organisiert und trugen wesentlich zur öffentlichen Wahrnehmung der Einrichtung und ihrer Mitglieder bei. Künstler außerhalb der Académie Royale verfügten damit über ein Forum, um sich nicht zuletzt auch auf dem Kunstmarkt zu

Abb. 2 Hubert Robert, *Korridor im Gefängnis von Saint-Lazare*, 1794. Öl/Lw., 40 x 32 cm. Paris, Musée Carnavalet (Hubert Robert au musée du Louvre, Paris 2016, S. 22)

etablieren. Ein prominentes Beispiel hierfür ist Jean-Étienne Liotard, der mit Pastellen wie *La Liseuse* (Abb. 1) in den Ausstellungen der Lukasakademie Erfolge feierte und zum Publikumsliebbling avancierte. Zwar ist die Bedeutung der Ausstellungspraxis, die eine neue Form der Öffentlichkeit für die Kunstproduktion und die Künstler generierte, und der dadurch beförderte Kunstdiskurs bereits bekannt (vgl. z. B. Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln 2011). Walczaks Verdienst besteht jedoch darin, die Kunstwelt außerhalb der Académie Royale im Detail zu untersuchen und die Durchlässigkeit zwischen den Institutionen stärker zu berücksichtigen: Nicht nur die Salons im Louvre, auch die der Académie de Saint-Luc und die alljährlichen Ausstellungen auf der Place Dauphine trugen dazu bei, dass sich die Pariser Künstler zu „patriotischen Staatsbürgern mit dem Pinsel“ (92) entwickelten.

Die Lukasakademie erfährt als wichtige Alternative zur Académie Royale in der vorliegenden Studie ihre schon lange ausstehende Würdigung; ihre zentrale Bedeutung erklärt auch die ausstellungspolitischen Verwerfungen, die mit ihrer Schließung einsetzten und bis in die Revolutionsjahre hinein andauerten. Mit dem Ende der Zünfte und damit einhergehend der Rivalin der Académie Royale wurde zwar das Monopol der königlichen Einrichtung befestigt, doch entstand gleich-



zeitig ein institutionelles Vakuum, das viele Künstler und Kritiker gegen die königliche Kunstadministration aufbrachte. Dies hatte zahlreiche individuelle Bemühungen der ehemaligen Lukasakademiker und anderer unabhängiger Künstler zur Folge, außerhalb der Académie Royale auszustellen und sich so der Öffentlichkeit zu präsentieren: Der zunächst auf Verstetigung angelegte, nach einmaligem Zustandekommen aber staatlich unterdrückte *Salon du Colisée*, der *Salon de la Correspondance*, die Schauen unter freiem Himmel auf der Place Dauphine, die Teilnahme an Akademieausstellungen in den französischen Provinzen und im Ausland oder auch die Präsentation von Werken in privaten Ateliers und Galerieräumen stellten alternative Möglichkeiten dar, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und Käufer zu finden. Selbst Angehörige der königlichen Akademie nutzten diese

Abb. 3 Pierre-Narcisse Guérin, *La mort de Brutus*, 1793. Öl/Lw., 111 x 144 cm. Vizille, Musée de la Révolution française (Emmanuelle Macaigne, *Musée de la Révolution française Vizille*, Versailles 2008, S. 53)



Foren außerhalb der staatlich gelenkten Institution gerne, die jedoch immer wieder mit Repressalien seitens der Kunstadministration zu kämpfen hatten.

KÜNSTLERREVOLUTIONÄRE

Vor diesem Hintergrund überrascht es wenig, dass sich zahlreiche ehemalige Lukasakademiker, aber auch Mitglieder der Académie Royale, ab 1789 politisch engagierten und für eine Umgestaltung nicht nur der Kunstwelt einsetzten. Walczak zufolge motivierten die Konflikt Erfahrungen der vorangegangenen Jahre die Künstler zur aktiven Teilnahme an den politischen Umwälzungen: „Nicht die Revolution griff nach den Künstlern, sondern die Künstler nach der Revolution.“ (196) Wie aber äußerte sich das politische Engagement der Pariser Künstlerschaft? Der Autor führt vor allem die metierfremden Aktivitäten der Maler, Bildhauer und Radierer vor Augen: Dazu zählten der freiwillige Eintritt in die Nationalgarde, wozu sich etwa der junge Pierre-Alexandre Wille entschloss, die Mitgliedschaft im Jakobinerklub, die Übernahme politischer Ämter oder auch Spendensammlungen von Pariser Künstlerfrauen und Künstlerinnen. Auch der Ruf nach einer Akademieform wurde nach 1789 immer lauter, denn die in der *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* formulierte Forderung nach Freiheit und Gleichheit stellte die hierarchische Ordnung und

die Privilegien der Institution in Frage, die bereits vor der Revolution mit Despotismusvorwürfen konfrontiert worden war.

Walczak zufolge wurde bislang vor allem Jacques-Louis David als „Künstlerrevolutionär“ von der Forschung wahrgenommen, wohingegen „der verwirrende Rest“ der Künstlerschaft keine weitere Beachtung fand (293). Dieser zahlreichen anderen Akteure der politisierten Kunstwelt während Revolution und Terror nimmt sich der Autor an und beleuchtet die Quantität und die unterschiedlichen Formen politischen Engagements, den institutionellen Rahmen und den Verlauf der turbulenten und durch ständige Umstrukturierungen geprägten Entwicklung nach 1789, die keineswegs nur eine Minderheit betraf: Zwei Drittel der Pariser Künstler waren bis zu deren Auflösung 1793 in der *Commune des Arts* organisiert, zahlreiche engagierten sich zunächst freiwillig, dann verpflichtend im Militär – „Künstler in Uniform“ waren ab 1789 keine Seltenheit. Zu Beginn der Terreur stellten die Künstler sogar fast ein Zehntel der Geschworenen des Revolutionstribunals. Auch den oftmals verzerrten Darstellungen von Künstleremigrationen um 1789, die sich vor allem auf das Beispiel von Marie-Antoinettes Porträtistin Élisabeth Vigée-Lebrun berufen, hält der Verfasser eindeutige Zahlen entgegen: Unter den rund 700 Pariser Künstlern gingen nur 22 ins ausländische Exil, während sich etwa 150 durch metier-



Abb. 4 François Gérard, Le 10 août 1792, um 1794/95. Braune Feder, in Gouache weiß gehöht auf Papier, 67 x 92 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (Philippe Bordes, Représenter la Révolution. Les Dix-Août de Jacques Bertaux et de François Gérard, Lyon 2010, Fig. 3)

fremdes Engagement aktiv am politischen Geschehen beteiligten. Dies bedeutete jedoch auch die Gefahr von Repressionen während und nach dem Ende des Terrorregimes: „Die Revolution fraß ihre Künstler“ (311). Viele der engagierten Bürgerkünstler wurden im Zuge der Radikalisierung ab 1793 als *modérés* oder aufgrund von Verbindungen zu den Girondisten verhaftet. Auch der Historienmaler und das ehemalige Mitglied der Académie Royale Hubert Robert saß im Gefängnis Saint-Lazare in Untersuchungshaft. Eindrucksvoll sind die Bilder, die er dort anfertigte (Abb. 2) und die wie kaum ein anderes Dokument den bedrückenden Gefängnisalltag vor Augen führen, dem bis zum Sturz Robespierres auch andere Künstler ausgesetzt waren.

REVOLUTIONSKUNST?

Zum Malen kamen viele freilich kaum noch. In Zeiten von Revolution, Terror und Totalmobilmachung für den Krieg fehlten nicht nur die Gelegenheit zum künstlerischen Arbeiten, sondern auch

die Aufträge. Von staatlicher Seite kam wenig Unterstützung. Zwar geht Walczak hie und da auf Tendenzen der künstlerischen Produktion im Zeichen der Revolution ein: Neben einigen akademischen Historienbildern, die etwa durch die Brutus-Ikonographie den Bezug zum aktuellen politischen Kontext herstellen (Abb. 3), und den bekanntesten Revolutionsbildern eines Jacques-Louis David werden auch Versuche tatsächlicher Ereignisbilder im Dienst der Nation angeführt. Doch im Laufe der Ausführungen wird vor allem deutlich, weshalb es kaum unmittelbare bildkünstlerische Darstellungen der doch so weltbewegenden Geschehnisse ab 1789 gab. Trotz des Engagements der Künstler konnten Projekte wie Louis-Jacques Durameaus geplante großformatige Darstellung der Eröffnungssitzung der Generalstände nicht umgesetzt werden. Politische Rahmenbedingungen, Identifikationsfiguren und Wertmaßstäbe lösten einander während der unruhigen Revolutionsjahre im rasanten Wechsel ab, und es fehlte somit an verbindlichen Orientie-

rungspunkten für derartige Bilder. Auch das wohl bekannteste zeitgenössische Gemälde, das die politischen Ereignisse für die Nachwelt festhalten sollte, ist nie fertiggestellt worden: Davids monumentaler *Ballhausschwur*, von dem neben dem Entwurf nur vier der auf der überdimensionalen Leinwand angelegten Porträtköpfe ausgeführt wurden und der gerade dadurch ein eindringliches Zeugnis der Unbeständigkeit der Zeit ablegt.

Auch wenn nicht die Werke selbst, sondern die Künstler, ihr politisches Engagement und die Entwicklung der künstlerischen Institutionen im Mittelpunkt von Walczaks Studie stehen, hätte doch eine eingehendere Diskussion der Bildquellen für die Argumentation sinnvoll nutzbar gemacht werden können (vgl. Philippe Bordes [Hg.], *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution. 1789–1799*, Paris 1988). Gerade weil die *artistes citoyens* während

der Revolution nicht nur zum Bajonett, sondern eben auch zum Pinsel oder zur Feder griffen (Abb. 4), lohnt sich ein verstärkter *regard croisé* von Künstlersozialgeschichte und objektorientiertem, bildkritischem Ansatz. Dafür hat Gerrit Walczak mit seiner materialreichen und detaillierten Studie jedoch eine Ausgangsbasis geschaffen, die Künstler und Institutionen nicht nur der Revolutionszeit, sondern der gesamten zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in neuem Licht erscheinen lässt.

DR. DES. MARLEN SCHNEIDER

Universität des Saarlandes,

DFG-Graduiertenkolleg

„Europäische Traumkulturen“ (GRK 2021),

Campus C5 3, Raum 213, 66123 Saarbrücken,

marlen.schneider@uni-saarland.de

„Das achte Weltwunder“: Die Kunstsammlung Philipps IV. im Alcázar von Madrid

Gloria Martínez Leiva/
Ángel Rodríguez Rebollo
El Inventario del Alcázar de Madrid en 1666. Felipe IV y su colección artística. Ediciones Polifemo, Madrid 2015. 672 S., zahlr. Abb., Pläne, CD-Rom. ISBN 978-84-163-3515-2. € 75,00

Welche Vorstellung können wir uns von der Kunstsammlung im königlichen Alcázar von Madrid im Jahr 1686 machen, die 1.859 „pinturas y otros adornos“ (901), genauer gesagt: 1.547 Gemälde und 312 Statuen, Prunktische, Spiegel und vieles mehr umfasste? Welche Gemälde und Artefakte, die später den Grundstock des 1819 eröffne-

ten *Museo Nacional del Prado* bilden sollten, hatte hier der größte Kunstmäzen des spanischen *Siglo de Oro*, König Philipp IV. (1605–1665), während beinahe seiner gesamten Regentschaft von 1621 bis 1665 zusammengetragen? Und wo genau befanden sich im Königspalast von Madrid die in den Inventaren beschriebenen Sammlungsräume, die teils als offizielle Repräsentationsräume dienten und teils, wie die *Bóvedas del Tiçiano*, höchst privater Natur waren?

PASSIONIERTER KUNSTSAMMLER

Auch wenn bereits seine Vorgänger, beginnend mit Karl V., Kunst sammelten, war es doch der letzte Habsburger auf dem spanischen Thron, der in einem später nie wieder erreichten Ausmaß hochrangige Kunstwerke ankaufte, um seine Paläste in und um Madrid damit zu schmücken. Während Philipp in den 1630er Jahren vor allem den *Palacio del Buen Retiro* und das Jagdschloss