

Von Schiffbrüchen und ästhetischen wie politischen Umbrüchen der Restaurationszeit

Thomas Crow
**Restoration. The Fall of Napoleon
 in the Course of European Art,
 1812–1820** (The A. W. Mellon
 Lectures in the Fine Arts, vol. 64).
 Princeton/Oxford,
 Princeton University Press 2018.
 200 S., 157 meist farbige Abb.
 ISBN 978-0-691-18164-6. \$ 39.95

Als der renommierte amerikanische Kunsthistoriker Thomas Crow, 2000–2007 Direktor des Getty Research Institute und Lehrstuhlinhaber an der New York University, 2015 zu den prestigeträchtigen öffentlichen A. W. Mellon Lectures an der Washingtoner National Gallery of Art eingeladen wurde, durfte das Publikum etwas Besonderes erwarten. In der gedruckten, vorzüglich ausgestatteten Fassung der Vorträge kehrt Crow zum Arbeitsfeld seiner wissenschaftlichen Anfänge zurück (*Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985; *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*, New Haven 1995), weitet es aber auf originelle Weise ins frühe 19. Jahrhundert aus, und zwar mit einer europäischen Perspektive.

DAVIDS ÄSTHETISCHER NEUANSATZ

Ausgehend von der Grundthese, dass mit dem schrittweisen Zusammenbruch des napoleonischen Kaiserreichs auch die Erwartungen der Künstler und die Strukturen der Kunstszene zerbrachen, beobachtet Crow ein Dutzend herausragender Maler bei ihren Wegen zwischen den Kulturmetropolen, bei ihrer wechselseitigen Kommunikation und ihrer schöpferischen Verarbeitung der Zeiterfahrung in den Jahren 1812 bis 1820. Grundlage seiner Beobachtungen ist ein reiches,

umsichtig gesammeltes Bildmaterial, darunter einige David-Zeichnungen aus Privatbesitz. Es gliedert sich entsprechend den Aufenthaltsorten der Künstler sowie nach thematisch-chronologischen Gesichtspunkten in sechs Gruppen von Bildern, denen sich – kenntnisreich mit biographisch-historischen Details verwoben – feinsinnige Essays widmen. Deren Beobachtungen zu einzelnen Malern sind allerdings so verstreut, dass die Orientierung nicht immer ganz einfach ist. Einige von ihnen seien hier exemplarisch herausgegriffen.

Im Fokus von Crows Ausführungen steht zunächst das oftmals unterschätzte Spätwerk Jacques-Louis Davids. Bereits 1812, während des Russlandfeldzugs, idealisierte sein *Napoleon in seinem Arbeitszimmer* einen historisierten Bonaparte vor der Kaiserkrönung und verstieß auch deshalb gegen die Regeln des Empire, weil David das Porträt ohne öffentlichen Auftrag für einen prominenten Vertreter des Kriegsgegners, den schottischen Marquis Douglas-Hamilton, malte und ihm das Werk trotz Kontinentalsperre unbehelligt übersenden konnte. Bewies David damit und anschließend in den Bildnissen von *Sieyès* sowie der Schwestern *Zénaïde* und *Charlotte Bonaparte* (1817/21) seine gewohnte malerische Könnerschaft, so experimentierte er andererseits mit einer intensivierten, fragmentarischen Bildsprache, die über den Neoklassizismus hinausführte.

Dies begann mit dem Gemälde *Apelles malt Campaspe vor Alexander* (nach 1813), das aus dem Rekurs auf seine römischen Skizzenhefte erwuchs, setzte sich 1815 fort in den Zeichnungen seines „voyage pittoresque“ durch die Schweiz und erreichte ab 1816 im Brüsseler Exil einen gewissen Höhepunkt im Bestreben, die in klassizistischen Werken wie den *Sabinerinnen* oder *Leonidas an den Thermopylen* angedeuteten Emotionen der Protagonisten durch Konzentration auf den Gesichtsausdruck in Form überarbeiteter ‚Auschnittsvergrößerungen‘ verstärkt zur Geltung zu



Abb. 1 François-Joseph Navez, *Hagar und Ismael in der Wüste*, 1820. Öl/Lw., 221 x 171 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (Crow 2018, S. 158, Abb. 6.5)

MALERISCHE RESTAURATION DES ANCIEN REGIME

Noch zwei weitere David-Schüler verkörpern für Crow die politisch-künstlerischen Umbrüche der Zeit. Einmal Antoine-Jean Gros, weil er Napoleon nach Russland begleitete, um erneute Schlachtensiege und die geplante Krönung des „Universalkaisers“ zu malen, sich aber darauf beschränkt sah, *Napoleon beim Brand von Moskau* (1813; Abb. 2) darzustellen: eine visionäre, neuartig expressive lavierte Kreidezeichnung, die den ruhmrei-

bringen. Davids Absicht, jeweils vier dieser Studien, von denen wohl nur *Der Zorn des Achill* vollendet wurde (1819), zu neuen Ensembles zu vereinen, kam zwar nicht zur Ausführung, doch ganz ähnliche Arbeiten von François-Joseph Navez, Davids Schüler und Wegbegleiter in Brüssel (*Beweinung Christi*, 1816/17) bestätigen, dass es sich um einen ernsthaften künstlerischen Neuansatz handelte. Navez hielt daran auch während seines Romaufenthalts fest, indem er die fromme Innerlichkeit von *Hagar und Ismael in der Wüste* (1820; Abb. 1) der seiner Ansicht nach populären Oberflächlichkeit der Nazarener entgegensetzte.

chen Feldherrn – Davids *Brutus* nicht unähnlich – auf die Rolle des passiven, innerlich zerrissenen Beobachters reduzierte und die folglich als offizielles Gemälde nicht in Frage kam. Anders der *Abschied Ludwigs XVIII. von den Tuileries in der Nacht des 20. März 1815*, eine 1817 entstandene Nachtszene, mit der Gros den Bourbonen huldigte (Abb. 3).

Zum anderen Jean-Auguste-Dominique Ingres in Rom, weil er sich zur Zufriedenheit seiner Gönner und Auftraggeber konservativen Sujets im klassizistischen Stil widmete. Imaginierte er zunächst einen würdevollen Auftritt von *Pius VII. in*



Abb. 2 Antoine-Jean Gros, Napoleon beim Brand von Moskau, 1813. Schwarze Kreide, Tinte und Gouache auf Papier, 57 x 84 cm. Paris, Musée du Louvre (David O'Brien, After the Revolution. Antoine-Jean Gros, University Park, Pennsylvania 2006, S. 187, Abb. 114)

der Sixtinischen Kapelle (1814), noch bevor der Papst aus französischer Gefangenschaft zurückgekehrt war (1820 folgte *Jesu Schlüsselübergabe an den hl. Petrus* nach Raffael), so feierte er anschließend mit *Leonardo stirbt in den Armen von Franz I.* (1818) und *Don Pedro von Toledo küsst das Schwert*

Heinrichs IV. (1819) auch das dynastische Ancien Régime.

Diesen französischen Künstlern stellt Crow in Gestalt von Thomas Lawrence einen eher konventionellen britischen Maler zur Seite. Ausgestattet mit dem hoch dotierten Auftrag, Blücher, Zar Alexander I. und alle übrigen „Sieger von Waterloo“ einzeln zu porträtieren, wurde Lawrence von Premier Castlereagh nach Wien entsandt und reiste im Mai 1819 weiter nach Rom, wo er Anschluss an Kardinal Ercole



Abb. 3 Antoine-Jean Gros, Abschied Ludwigs XVIII. von den Tuileries in der Nacht des 20. März 1815, 1817. Öl/Lw., 405 x 525 cm. Châteaux de Versailles et de Trianon (Crow 2018, S. 53, Abb. 3.2)

Consalvi und die „englische Kolonie“ unter Führung der Herzogin von Devonshire fand. Sein daraus entstandenes Bildnis *Pius' VII.* (Abb. 4) distanziert sich vom traditionellen anglikanischen Hass auf den „Papismus“, nicht ohne im Hintergrund mit dem Laokoon und dem Apoll von Belvedere auf die „Raubkunst“ im Louvre anzudeuten, zu deren Rückführung der Vatikan den mit Lawrence befreundeten Bildhauer Antonio Canova nach Paris geschickt hatte.

REITER-KATASTROPHEN

Als der konsequenteste Maler des Umbruchs, dessen Spur sich durch die meisten Kapitel des Buches zieht, erweist sich jedoch Théodore Géricault. Der erfahrene Reiter – er diente während der Hundert Tage in der Reiterkompanie der Nationalgarde und bei den königlichen Musketieren – wusste auch, seine Zeitdiagnosen in den Köpfen und Leibern von Pferden zu verschlüsseln. Im bildlichen Kontrast zwischen seinem triumphalen *Offizier der Jä-*

ger der kaiserlichen Garde beim Angriff (1812) und dem *Verwundeten Kürassier*, der das Schlachtfeld verlässt (1814), manifestiert sich das schmachliche Scheitern der Grande Armée in Russland. Zugleich kann der *Cuirassier blessé* als Replik auf das heroische Reiterporträt generell und insbesondere



Abb. 4 Thomas Lawrence, Bildnis Pius' VII., 1819. Öl/Lw., 269,4 x 178,3 cm. Windsor Castle, The Royal Collection (Crow 2018, S. 121, Abb. 4.28)



Abb. 5 Théodore Géricault, *Scène de Déluge*, 1815/16. Öl/Lw., 97 x 130 cm. Paris, Musée du Louvre (Géricault. *La folie d'un monde*. Ausst.kat., Paris 2006, S. 159, Abb. 110)

auf Davids *Überquerung des Großen Sankt Bernhard* gelten.

Noch düsterere Aussichten evozieren Géricaults gespenstische Landschaften, insbesondere die *Scène de Déluge* von 1815/16 (Abb. 5): Entstanden während der zeitweisen Verfinsterung und Kältewelle in Europa nach dem Ausbruch des indonesischen Vulkans Tambora, formuliert sie eine radikale Absage an den napoleonischen Ruhm und die Schlachtengemälde eines Gros. Als Géricault anschließend nach Rom reiste, inspirierte ihn der beim Karneval veranstaltete Corso der mit Stachelwunden angetriebenen reiterlosen Pferde zu einem neuen Projekt mit dem Titel *La course des chevaux*. In der Spontaneität und kraftvollen Expressivität der dafür angefertigten Zeichnungen und Ölskizzen, die übrigens im Wettstreit entstanden mit Antoine-Jean-Baptiste Thomas, Géricaults siegreichem Konkurrenten um den Rompreis, erkennt Crow Parallelen zu Goyas Anklagen von Grausamkeit und Krieg. Hier kündigt sich eine neue Emotionalität des malerischen Ausdrucks an, die im *Floß der Medusa*, der Allegorie des gescheiterten Staatsschiffs (179), ihre volle Kraft entfaltet.

Das Verdienst von Crows eindringlichen Bildanalysen besteht nicht zuletzt darin, die zeitbedingten, oft überraschenden Beziehungen zwischen den sonst zumeist einzeln untersuchten Künstlern und Kunstszenen in den Blick zu rücken. Erscheint der sparsame Umgang mit der umfangreichen einschlägigen Forschungsliteratur durch den essayistischen Charakter des Buches gerechtfertigt, so bleibt doch die Frage, ob sein Titel über den gewählten Zeitrahmen hinaus auch dem Inhalt entspricht. Können doch als „consummate art of Restoration“ (171) eigentlich nur die Gemälde von Lawrence und Ingres gelten, während die meisten anderen besprochenen Werke zwischen *Classicisme* und Frühformen des *Romantisme* changieren.

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