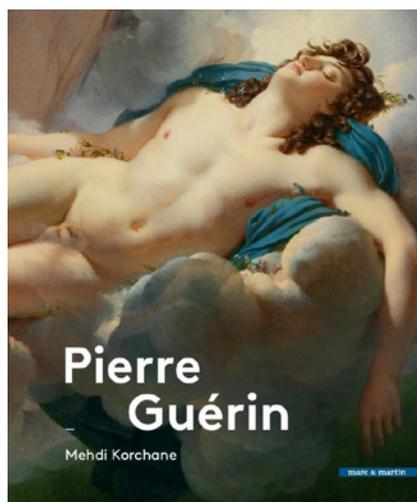


Mehdi Korchane

Pierre Guérin 1774–1833

Johannes Grave



Le Kremlin-Bicêtre: Éditions mare & martin, 2018, 328 Seiten

Im Jahr 2024 wird sich nicht nur der Geburtstag von Caspar David Friedrich, sondern auch der Pierre-Narcisse Guérins zum 250. Mal jähren. Doch während im Fall Friedrichs schon jetzt außer Frage steht, dass ihm ein ganzer Reigen aufwendiger und anspruchsvoller Ausstellungen gewidmet werden wird, drängen sich im Fall von Guérin derartige Jubiläumsfeierlichkeiten nicht im gleichen Maße auf. Das gilt zwar auch für andere Künstler, die im Jahr 1774 geboren worden sind; zu denken wäre etwa an Ferdinand Hartmann, Carl Anton Graff oder Johann Baptist Seele. Und dennoch wirft das langjährige Desinteresse an Guérin in besonderer Weise Fragen auf. Denn Guérin legte nicht nur in den akademischen Institutionen des französischen Kunstbetriebs eine glänzende Karriere hin, die ihm – vor allem nach der Exilierung Jacques-Louis Davids (1816) – zahlreiche hochrangige Ämter einbrachte, sondern feierte auch im Salon mehrfach herausragende Erfolge. Im Salon des Jahres 1799 brachte

ihm das Gemälde *Die Rückkehr des Marcus Sextus* (Louvre) höchste Anerkennung und äußerst lobende Kritiken ein. Wenig später, 1802, glückte ihm mit dem Bild *Phädra und Hippolyt* (Louvre) ein weiterer triumphaler Erfolg, der Guérins Reputation als Ausnahmekünstler festigte. Obwohl der junge Maler seine Ausbildung im Atelier Jean-Baptiste Regnaults erhalten hatte, soll selbst dessen Konkurrent David das Gemälde als »Meisterwerk des Jahrhunderts«¹ gewürdigt haben.

Legt man den Maßstab von Guérins Zeitgenossen an, so kann kein Zweifel daran bestehen, dass dem Maler auch heute noch höchste Aufmerksamkeit zuteilwerden müsste. Doch schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts verblasste der Ruf Guérins. Sein Werk fiel zwar nie gänzlich aus dem Raster der Kunstgeschichte, konnte aber nicht mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken. Die großen Linien der kunsthistorischen Erzählung organisierten sich stattdessen in einem Spannungsfeld, dessen Pole David und Delacroix markierten und in dem Guérin nur als einer der »vier Gs« (Gros, Gérard, Girodet und Guérin) – meist beiläufige Berücksichtigung fand.² Dabei scheint Guérin gleich einer mehrfachen Marginalisierung unterzogen worden zu sein. Sein Œuvre verblieb nicht nur im Schatten von David einerseits und Delacroix andererseits, sondern ließ sich auch nicht der David-Schule zuschlagen.

Auf der Grundlage seiner 2005 in Lyon eingereichten Dissertation und zahlreicher weiterer Studien hat nun Mehdi Korchane eine erste umfassende Monographie

<https://doi.org/10.57732/rc.2022.12.94984>

zu Guérin vorgelegt, die das Werk des Malers ebenso eingehend analysiert wie dessen institutionelle Karriere und das Engagement in der Ausbildung junger, angehender Maler. Korchane folgt dabei einer chronologischen Ordnung, nimmt aber einzelne biographische Stationen zum Anlass, um bestimmte Fragestellungen zu vertiefen oder Werke und Ereignisse in größere Kontexte einzubetten. Es sind vor allem Hauptwerke aus Guérins Schaffen, die dabei den Gang der Untersuchung rhythmisieren.

Ausführungen zur Ausbildung im Atelier von Regnault bieten Korchane die Gelegenheit, detailliert auf Davids durchgreifende Kunstpolitik (Schließung der Akademie, Einrichtung der *Commune générale des arts* und der *Société populaire et républicaine des arts*, Wettbewerbe, Museumskommissionen etc.) einzugehen und dabei den Antagonismus zwischen David und Regnault herauszuarbeiten. An Guérins frühen Gemälden *Der Tod des Brutus* (1793, Vizille, Musée de la Révolution française) und *Der Tod des Cato* (1797, Vizille, Musée de la Révolution française) zeigt Korchane auf, wie sich der junge Maler im Kunstsystem orientierte und bereits früh eine Distanz zur David-Schule erkennen ließ. Der Erfolg des *Marcus Sextus* wird ausführlich in den politischen Kontext gestellt, der von Diskussionen um die Rückkehr von Emigranten geprägt war, die Frankreich im Zuge der Revolution verlassen hatten. Den Erfolg von Guérins Bild erklärt der Verfasser aber auch mit Anleihen beim zeitgenössischen Theater sowie mit dem Umstand, dass der Darstellung keine etablierte literarische Referenz zugrunde liegt, so dass dem Betrachter kein gelehrtes Wissen abverlangt, sondern vergleichsweise viel interpretativer Freiraum zugestanden wird. Mit seiner Analyse des Bildes *Phädra und Hippolyt* vertieft Korchane seine Überlegungen zu Guérins Beschäftigung mit dem Theater, die dazu beigetragen habe, dass der Maler einen stärker gefühlsbetonten, empfindsamen Ausdruck als David und seine Schüler ausgebildet habe. Guérins Form der Betrachtersprache zielt darauf, unter den Rezipienten eine Gefühlsgemeinschaft (»communauté de sentiment«, S. 110) zu stiften.

Guérins erster Italienaufenthalt in den Jahren 1804/05 wird von Korchane zum Anlass genommen, um nicht nur die Académie de France à Rome in den Blick zu nehmen, die gerade erst wieder eingerichtet worden war und nun in der Villa Medici auf dem Pincio ihren Sitz hatte. Vielmehr bezieht er auch die sonstige römische Kunstszene in seine Überlegungen ein. Guérins Gemälde *Die Hirten am Grab des Amyntas* (1805, Louvre) versteht er dabei als kritische Positionierung gegenüber einem strengen, stark stilisierten Klassizismus, wie er von deutschen und skandinavischen Künstlern, namentlich von Asmus Jakob Carstens, in Rom gepflegt wurde.

Die vergleichsweise dirigistische Kunstpolitik des Empire, mit der Guérin seit seiner Rückkehr nach Paris konfrontiert war, scheint mit seinen eigenen Plänen und Ambitionen nicht gut vereinbar gewesen zu sein. Seine Gemälde mit Szenen aus dem Leben Napoleons verstärkten aber nochmals die Tendenz zur deutlichen Aufhellung des Kolorits, die sich bereits in Italien angedeutet hatte. Die ambivalente, teils kritische Aufnahme, die Guérins Beiträge zum Salon von 1810 fanden,

wird von Korchane in eine eingehende Analyse formaler, koloristischer und ikonographischer Fragen eingebettet. Dass der Maler gezielt die Strategie verfolgt hat, sich durch ein ungewöhnlich breites Spektrum von Ausdrucksformen zu empfehlen, zeigt sich insbesondere an seinen Beiträgen zum Salon des Jahres 1817. Neben dem großformatigen Gemälde *Æneas berichtet Dido vom Untergang Trojas* (1815, Louvre), das mit einer detaillierten Darstellung luxuriöser Möbel, Stoffe und Schmuckstücke sowie einer lichterfüllten atmosphärischen Landschaft aufwartet, ließ Guérin unter anderem eine effektvoll inszenierte, ausdrucksstarke Gewaltszene ausstellen, die Klytaimnestra kurz vor ihrem Mord an Agamemnon zeigt (1817, Louvre). Sowohl in thematischer als auch in formaler Hinsicht (vor allem in Kolorit und Helldunkel) setzte er damit auf einen denkbar starken Kontrast. Während sich die Darstellung aus Vergils *Aeneis* durch Anmut auszeichnet, bietet das zweite Gemälde ein eindrucksvolles Bild des Schreckens, das dennoch dem *beau idéal* verpflichtet bleibt.

Guérin gehört zu einer Generation von Künstler·innen, deren Karriere erheblich von den scharfen Brüchen innerhalb der politischen Geschichte Frankreichs beeinflusst wurde. Obwohl der Maler selbst eher gemäßigte politische Positionen vertreten zu haben scheint, fällt sein Aufstieg zu höchsten Ämtern in die Jahre der Restauration. Das vielfältige und kraftraubende institutionelle Engagement Guérins (darunter von 1822 bis 1828 die Direktion der Académie de France à Rome) sowie seine Bemühungen um die Ausbildung junger Künstler im eigenen Atelier nehmen im letzten Drittel der Monographie breiten Raum ein. Besondere Bedeutung kommt dabei dem Umstand zu, dass aus dem Atelier Guérins wichtige Vertreter einer provozierend neuen Malerei hervorgingen: Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Ary Scheffer und Léon Cogniet verbrachten ihre Lehrjahre überwiegend bei Guérin, um dennoch – teils schon während ihrer Zeit im Atelier – eine völlig andere Malweise auszubilden. Korchane führt mehrere Gründe an, die zu der auf den ersten Blick ungewöhnlichen Konstellation beigetragen haben dürften, dass die französische Romantik ihre Entstehung wesentlich Schülern Guérins verdankt. Zum einen ermunterte der Maler seine Schüler dazu, Werke älterer Meister in den Sammlungen des Louvre eingehend zu studieren und zu kopieren. Er bahnte damit den Weg dafür, dass auch Positionen der flämischen und holländischen Malerei, die nicht dem akademischen Ideal entsprachen, nachhaltiges Interesse wecken konnten. Zum anderen war Guérin offenbar konsequent darum bemüht, angehende Künstler darin zu unterstützen, einen individuellen Stil auszubilden. Nicht zuletzt die räumliche Trennung zwischen den Werkstätten der Schüler und dem eigenen Atelier trug dazu bei, dass Guérins eigener Stil nicht allzu schnell und unhinterfragt zur Richtschnur wurde. Damit aber war ein Umfeld geschaffen, in dem sich jene neue Malerei herausbilden konnte, die schon bald als ›romantisch‹ bezeichnet werden sollte. Korchane kann aufzeigen, dass Guérin selbst dieser Entwicklung gegenüber kritisch blieb, und gegen eine These von Régis Michel argumentiert er dafür, dass der Maler auch mit seinem unvollendeten Spätwerk *Der Tod des Priamos* (1830–32, Angers, Musée des Beaux-Arts) keine Annäherung an die ›romantische‹ Malerei

anstrebte. Zugleich aber wird in den zahlreichen von Korchane herangezogenen Quellen deutlich, dass Guérin weiterhin ein gutes, bisweilen väterlich-freundschaftliches Verhältnis zu den ehemaligen Schülern pflegte.

Korchanes Monographie profitiert erkennbar von einer langjährigen Beschäftigung mit Guérins Werken sowie von einer sehr profunden Kenntnis der relevanten, teils auch unpublizierten Quellen und der zeitgenössischen Kunstkritik.³ Die differenzierte Einbettung in den jeweiligen kunsthistorischen und politischen Kontext verbindet Korchane mit eingehenden Analysen ausgewählter Gemälde. Zu den Vorzügen seiner Darstellung gehören auch exemplarische Einblicke in die Werkgenese. Korchane kann hier mehrfach aufzeigen, dass Guérin sich seinen durchdachten Bildkompositionen näherte, indem er in Studienzeichnungen auf ungewöhnlich systematische Weise Ideen der Figurenanordnung variierte. Schrittweise schält sich in Korchanes Argumentation ein ästhetisches Programm heraus: Guérins Klassizismus unterscheidet sich von einem dogmatischen, rigiden Antikenbezug, der allzu nah an skulpturalen Vorbildern bleibe, um stattdessen die spezifischen Qualitäten der Malerei zur Geltung zu bringen. Die Leitbegriffe, mit denen diese Konzeption umrissen wird, sind *nature*, *vérité* und *beau idéal*; Guérins Schönheitsideal zielt mithin nicht auf maximale Stilisierung, sondern soll sich im Einklang mit unserer Wahrnehmung des Naturschönen befinden und einem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit in der Erscheinung der Dinge gerecht werden. Für die jüngere Generation der Künstler, die in Frankreich eine ›romantische‹ Malerei begründete, dürfte insbesondere Guérins zugespitzte Form der Darstellung von Affekten von Interesse gewesen sein. Mit ihr strebte er danach, auch im Betrachter ein *sentiment* zu wecken.

Eine große Stärke des Buches könnte sich in dessen zukünftiger Rezeption als eine latente Schwäche erweisen: Korchane nimmt Guérins gesamtes Leben und Werk in den Blick, kontextualisiert den Künstler in sehr umfassender Weise und argumentiert differenziert und abgewogen. So sehr er in spezifischen Sachfragen klar Stellung bezieht und den jeweiligen Forschungsdiskurs um Argumente bereichert, verzichtet er darauf, dem Buch in seiner Gänze eine pointierte These zugrunde zu legen. In gewisser Weise scheint damit in Korchanes Darstellung etwas auf, was bereits im Werk von Guérin erkennbar ist, das sich ebenfalls schwer auf eine klar umrissene Programmatik beziehen lässt. Es bleibt daher abzuwarten, ob sich die Hoffnung von Stéphane Guégan erfüllt, dass sich Korchanes Buch als ein Gegengewicht zur angloamerikanischen Forschung erweisen wird.⁴ Diese offene Frage nimmt dem Buch jedoch nichts von seinem Wert und seiner Qualität. Korchanes Guérin-Monographie erschließt nicht nur das Werk eines unterschätzten Malers, sondern eröffnet auch einen ebenso informativen wie anregenden Blick auf die französische Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, der sich konsequent von dem allzu unilinearen Erzählmuster ›von David zu Delacroix‹ emanzipiert.

- 1 Joseph-François-Nicolas Dusaulchoy de Bergemont teilt in seinem Salonbericht mit, David habe mehrfach in seiner Gegenwart dasselbe entschiedene Lob geäußert: »Ce Tableau est le chef-d'œuvre du siècle; il sera d'une utilité incalculable aux progrès de l'art.«, Joseph-François-Nicolas Dusaulchoy de Bergemont, »Peinture. Revue du Salon de l'an 10«, in: *Journal des arts, des sciences, et de la littérature* 4, 6. Dezember 1802, Nr. 243, S. 361–364, hier S. 363; vgl. auch Mehdi Korchane, *Pierre Guérin 1774–1833*, Le Kremlin-Bicêtre: Éditions mare & martin, 2018, S. 113f.
- 2 Vgl. die auffällig verbreitete Formel »de David à Delacroix« in einschlägigen Buchtiteln: Walter Friedländer, *Von David bis Delacroix*, Bielefeld: Velhagen u. Klasing, 1930 (engl. Ausg.: *David to Delacroix*, übers. von Robert Goldwater, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952); Pierre Rosenberg (Hg.), *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Ausst.-Kat., Paris, Grand Palais, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1974; Norman Bryson, *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984; Dorothy Johnson, *David to Delacroix. The Rise of Romantic Mythology*, Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2011.
- 3 Korchane war an einer für das Verständnis der späten Jahre Guérins wichtigen Edition beteiligt: Antoinette Le Normand-Romain, François Fossier und Mehdi Korchane (Hg.), *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, Bd. 4: *Pierre-Narcisse Guérin*, Troyes: Librairie Le Trait d'Union, 2005.
- 4 Guégan spricht von einer Studie, »qui s'offre le luxe, à maints égards, de contester le souverainisme bienpensant de l'historiographie américaine«, Stéphane Guégan, »Joyeux quoi?«, in: *Blog Moderne*, 15.12.2018, URL: <https://moderne.video.blog/2018/12/15/joyeux-quoi/> [letzter Zugriff: 5.2.2022].