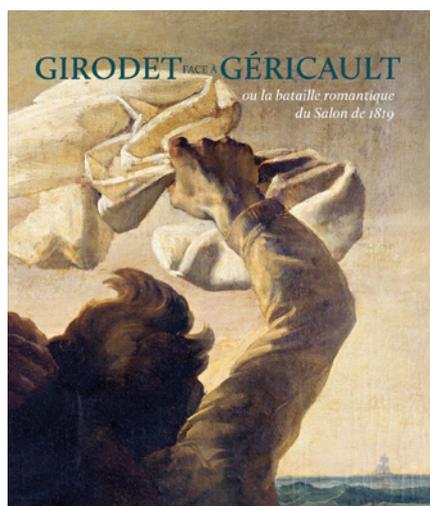


Bruno Chenique  
& Sidonie Lemeux-Fraitot (Hg.)  
*Girodet face à Géricault ou la bataille  
romantique du Salon de 1819*

Johannes Grave



Paris: Lienart Édition, 2019, 464 Seiten

Die kunsthistorische Romantikforschung ist noch immer weit von einer umfassenden Antwort auf die Frage entfernt, ob die verschiedenen Romantiken in Europa hinreichend viele Gemeinsamkeiten und Verbindungen untereinander aufweisen, um von einer europäischen Romantik (im Singular) zu sprechen. Während darüber vor allem in der Literaturwissenschaft mit einiger Intensität diskutiert worden ist,<sup>1</sup> scheint das Problem in der Kunstgeschichte selbst als Fragestellung kaum konturiert worden zu sein.<sup>2</sup> Bereits beim Blick auf die deutsche und französische Kunst tritt in aller Deutlichkeit zu Tage, wie schwierig es ist, beide Romantiken zusammenzudenken: Während sich zwischen den klassizistischen Positionen in Frankreich und Deutschland zahlreiche Verbindungslinien und gemeinsame Charakteristika aufweisen lassen, können für die deutsche und fran-

zösische Romantik nur wenige, eher kontingent erscheinende Berührungspunkte angeführt werden.<sup>3</sup> Zu verschieden scheint die Malerei von Caspar David Friedrich und Théodore Géricault, von Johann Heinrich Overbeck und Eugène Delacroix, als dass hier gemeinsame Spezifika des Romantischen auf der Hand lägen.

Angesichts dieser unbefriedigenden Ausgangslage können Koinzidenzen, die zunächst zufällig erscheinen, erhöhtes Interesse beanspruchen. Eine solche Koinzidenz lässt sich für das Jahr 1819 ausmachen. Denn sowohl für die deutsche als auch für die französische Romantik dürfen große Ausstellungen des Jahres 1819 als signifikante Wegmarken bei der Konturierung und Profilierung des Romantischen gelten. Während die im April 1819 im römischen Palazzo Caffarelli organisierte Ausstellung die erste Bilanz einer neuen deutschen Kunst zog, die sich bereits seit einem guten Jahrzehnt formierte, erweist sich der Pariser Salon von 1819 bei genauerem Hinsehen als eine entscheidende Etappe bei der Herausbildung der französischen Romantik. Die Bedeutung der Präsentation im Palazzo Caffarelli ist – namentlich in der Nazarener-Forschung – seit langem bekannt, dennoch fehlt es bislang an einer umfassenden Untersuchung der Ausstellung und ihrer publizistischen Wirkung.<sup>4</sup> Der Pariser Salon von 1819 stand hingegen bisher im Schatten der Salons von 1824 und 1827, die gemeinhin als eigentliche Schauplätze der *bataille romantique* verstanden werden.<sup>5</sup>

Eine Ausstellung, die das Musée Girodet in Montargis anlässlich seiner Wiedereröffnung nach der Beseitigung gravierender Flutschäden präsentiert hat, konnte nun eindrucksvoll rekonstruieren, in welchem hohem Maße bereits der Salon des Jahres 1819 von einem Antagonismus zwischen Klassizismus (im weitesten Sinne) und Romantik gekennzeichnet war. Der titelgebende Gegensatz zwischen Anne-Louis Girodet-Trioson und Théodore Géricault steht dabei exemplarisch für eine einsetzende Polarisierung, die sich keineswegs auf wenige Maler beschränkte. Neben Géricault gaben auch Horace Vernet, der Landschaftsmaler Auguste-Jacques Regnier und andere Künstler Anlass zu der Diagnose vieler Kunstkritiker, dass die Dominanz der Schule Jacques-Louis Davids an ein Ende gelange. Ob diese Entwicklung und die neuen Ansätze, die nun vermehrt als ›romantisch‹ bezeichnet werden sollten, kritisch als Verfallsgeschichte oder aber affirmativ als Aufbruch zu einer neuen Kunst gewertet wurden, entschied sich bei nicht wenigen Kunstkritikern und Journalisten auch an politischen Vorlieben. Da der Salon 1819 in eine kurze Phase fiel, die von einem vergleichsweise hohen Maß an Pressefreiheit gekennzeichnet war, machte sich in der Kunstkritik eine bemerkenswerte Politisierung bemerkbar. Ästhetische Vorlieben konnten dabei offen mit politischen Positionen korreliert werden. Während royalistische Vertreter der Restauration dafür plädierten, dass sich die *école française* weiterhin in den von David und seinen Schülern vorgezeichneten Bahnen fortentwickeln solle (wobei freilich das revolutionäre und bonapartistische Engagement des exilierten Begründers David weitgehend ausgeblendet werden musste), zeigten sich insbesondere republikanisch gesonnene Kritiker der Restauration offen für eine neue Malerei, die sich vom heroischen, strengen Klassizismus ebenso abwandte wie von dessen sinnlicherer, poetischer Spielart, dem sog. *anacréontisme*. In besonderer Klarheit spitzte sich diese Konfliktlage in den Reaktionen auf zwei Werke zu: Géricaults *Floß der Medusa*, das unter dem weniger verfänglichen Titel »Scène de naufrage« ausgestellt wurde und während des Salons seinen Platz in der Hängung wechselte, sowie Girodets erst wenige Wochen vor Schließung des Salons eingetroffenes Gemälde *Pygmalion und Galathea*.

Die Ausstellung in Montargis konnte nur einen Bruchteil der über 1.700 im Salon präsentierten Kunstwerke zusammentragen (neben Gemälden auch Skulpturen, Zeichnungen, Druckgraphiken und architektonische Entwürfe). Das Musée Girodet präsentierte 85 Gemälde, Zeichnungen und Lithographien, musste dabei aber für Géricaults *Floß der Medusa* auf eine verkleinerte Kopie von Étienne Antoine Eugène Ronjat (1859, Rochefort, Musée national de la Marine) zurückgreifen. Doch auch angesichts dieser Beschränkungen wurde die Gelegenheit ergriffen, Bilder wiederzuentdecken, die lange in Museumsdepots vergessen worden waren. Zudem wurden einige Exponate im Vorfeld der Ausstellung eigens restauriert.

In Konzeption, Gestaltung und Ausarbeitung unterlag der umfangreiche Katalog offenkundig nicht den Beschränkungen, mit denen sich die Ausstellung unvermeidlich arrangieren musste. Der voluminöse Band vermittelt mit einer heute selten gewordenen Ausführlichkeit und wissenschaftlichen Tiefe ein ungemein facettenreiches und instruktives Bild vom Salon des Jahres 1819. In den zahlreichen, teils

sehr umfangreichen Beiträgen gelingt es, die beiden leitenden Thesen des Projekts zu entfalten: Es zeigt sich, dass bereits 1819 von den Anfängen einer *bataille romantique* gesprochen werden kann und dass die einsetzende Auseinandersetzung über romantische Tendenzen in der Malerei sogleich mit einer Politisierung einherging.

Insbesondere in den Aufsätzen von Bruno Chenique artikuliert sich stellenweise ein missionarischer Eifer, mit dem diese Thesen gegen ältere Narrative der Forschung vertreten werden. So wie sich Chenique bereits in seinen früheren Arbeiten dafür ausgesprochen hat, Géricault als einen eigenständigen, kritisch abwägenden politischen Künstler zu verstehen,<sup>6</sup> fordert er auch hier, die politische Dimension der Diskussionen um den Salon im Jahr 1819 nicht zugunsten vermeintlich rein ästhetischer Fragen zu unterschätzen. Sein einleitender Beitrag »Romantismes et modernités« (S. 25–38) wendet sich sowohl gegen Tendenzen, die Romantik als verantwortungslos umstürzlerische, tendenziell totalitäre Bewegung zu delegitimieren, als auch gegen Versuche, ihre politische Provokation durch eine Einbettung in die Ästhetik des *l'art pour l'art* zu bändigen. Während Chenique in diesem Aufsatz zugespitzt und bisweilen polemisch argumentiert, bietet sein längster Beitrag (S. 41–89) eine Fülle von Informationen zum Salon von 1819. Chenique rekonstruiert dabei u. a. die Vorgeschichte der Ausstellung, die Rolle des Comte de Forbin (der einen erheblichen Anteil daran gehabt haben dürfte, dass jüngere Positionen in großer Zahl auf dem Salon vertreten waren), die Hängung der Bilder und deren mehrfache Modifikation während der Laufzeit des Salons von August bis November 1819, die Reaktionen der Kunstkritik sowie die langwierigen Beratungen und Abstimmungen, die dazu führten, dass schließlich auf eine Vergabe des *Prix de la peinture d'histoire* verzichtet wurde. Im Lichte von Cheniques Recherchen bedürfen manche Topoi, die bis in Teile der jüngsten Forschungsliteratur fort dauern, einer kritischen Revision. So kann etwa die Präsentation von Géricaults *Floß der Medusa* keineswegs pauschal als Misserfolg gewertet werden. Das Bild fand durchaus Fürsprecher. Zudem zählte es zu jenen Werken, die bei den internen Abstimmungen der Jury als Kandidaten für den *Prix* erwogen und schließlich mit einer der insgesamt 32 Medaillen ausgezeichnet wurden.

Die beiden erwähnten Beiträge Cheniques, denen ein geschichtswissenschaftlicher Aufsatz von Gilles Malandain zur politischen Situation um 1819 vorausgeht (S. 17–23), legen gleichsam das Fundament für nicht weniger als 25 weitere Texte, die Einzelaspekten des Salons gewidmet sind. Drei Beiträge nehmen Girodet und sein Gemälde *Pygmalion und Galathea* zum Ausgangspunkt, um über Abgrenzungen zwischen klassizistisch geprägtem *anacréontisme* einerseits und Romantik andererseits nachzudenken (S. 91–131). Man wird nicht allen Schlussfolgerungen von Sidonie Lemex-Fraitot und Chiara Savettieri folgen, wenn zum Beispiel Girodets Werk entschieden von der Romantik abgesetzt, seine Persönlichkeit und Biographie jedoch als romantisch charakterisiert werden (Lemex-Fraitot, S. 120). In der Zusammenschau führen die Aufsätze jedoch gut vor Augen, mit welchen Schwierigkeiten Bestimmungsversuche des Romantischen konfrontieren können. Das Beispiel Girodets könnte daher einen willkommenen Anlass bieten, um verbreitete

essentialisierende Konzeptionen des Romantischen durch einen relationalen Romantik-Begriff zu ersetzen, der die veränderlichen Situationen und Konstellationen stärker berücksichtigt, in denen Zuordnungen und Abgrenzungen vorgenommen wurden.

Auf einen weiteren Beitrag von Bruno Chenique, der Géricaults bekannten Brief an seinen Freund Musigny neu bewertet und damit das vielleicht gewichtigste Argument einer entpolitisierten Lesart des *Floßes der Medusa* nachdrücklich relativiert, folgen Aufsätze, die den Blick über Girodet und Géricault hinaus weiten: An einen Beitrag zur Kunstkritik schließen sich Texte zu den einzelnen Gattungen der Malerei, zur *peinture troubadour*, zur Lithographie sowie zur Skulptur an; Séverine Sofio rekonstruiert zudem die Präsenz der Werke von Malerinnen im Salon; und zahlreiche weitere Beiträge werfen Schlaglichter auf einzelne Gemälde, Werkgruppen (z. B. die Porträts von Generälen der royalistischen Aufstände in der Vendée) und Künstler (etwa Ingres, Horace Vernet, Boilly, Scheffer und Granet). Es liegt auf der Hand, dass selbst diese ungewöhnlich große Zahl an Katalogtexten nicht alle Aspekte des Salons ausleuchten kann. So fehlt eine Untersuchung zu den architektonischen Entwürfen; gerne erführe man noch mehr über die Hängung der Gemälde; und möglicherweise hätte auch die Präsenz ausländischer Künstler eine nähere Analyse verdient. Mit Franz Ludwig Catel, Louis Faure, Heinrich Christoph Kolbe, Peter Feldmann und Carl Wilhelm von Steuben waren immerhin mehrere in Deutschland geborene Künstler auf dem Salon präsent.<sup>7</sup> Sofern von diesen Künstlern Äußerungen zum Salon überliefert sein sollten, dürfte es aufschlussreich sein, ihre Wahrnehmung der polarisierenden Diskussionen um die Hauptwerke der Schau genauer in den Blick zu nehmen. Zwei abschließende Beiträge des Katalogs berühren stattdessen maltechnische und restauratorische Fragen. Der Beitrag von Pascal Labreuche zum Farbenhändler und *fournisseur* Etienne Rey (S. 377–391) geht dabei auch auf neue Pigmente und Farben wie das Kobaltblau von Louis Jacques Thénard oder das Bitumen ein, das lange Zeit für den problematischen Erhaltungszustand von Gemälden wie dem *Floß der Medusa* verantwortlich gemacht wurde.

Auf den umfangreichen Aufsatzteil folgt eine eher knappe Auswahl von Abbildungen, die das Spektrum der im Salon 1819 präsentierten Werke veranschaulichen soll (S. 392–400). Transkriptionen dreier Briefe von Ary Scheffer und Louis Petitot ergänzen die in den Beiträgen zuvor oftmals zitierten kunstkritischen Stimmen um weitere Eindrücke aus der Perspektive junger Künstler. Die sehr knappe Liste mit den Exponaten der Ausstellung im Musée Girodet (S. 408–409) deutet an, dass der Anspruch des Katalogs weit über die Dokumentation der Ausstellung in Montargis hinausreicht. Was mit dem Verzeichnis der Exponate an Platz gespart wurde, kam offenkundig der weit ausgreifenden Bibliographie (S. 410–463) zugute, die Bruno Chenique auf gut 50 Seiten zusammengetragen hat.

Auf ein Register, das die Benutzung dieses für zukünftige Forschungen grundlegenden und sehr hilfreichen Katalogs deutlich erleichtert hätte, wurde leider verzichtet. Sein Fehlen fällt umso mehr ins Gewicht, als es auch an konkreten Querverweisen in den einzelnen Beiträgen mangelt. So müssen die Leser durch den gesamten

Katalog blättern, um zum Beispiel die Abbildungen der Werke von Hersent, Picot, Guillemot und anderen zu suchen, die Chenique (S. 79) erwähnt, wenn er über die Gemälde berichtet, die von der Jury für den *Prix de la peinture d'histoire* erwogen worden sind.

Mit seinen zahlreichen, teils umfangreichen Beiträgen, Anhängen und Materialien vermittelt der Katalog in seiner eigenen Anlage das Bild einer unüberschaubaren Fülle, das den Eindrücken vieler Besucher des Salons von 1819 nahe kommen dürfte. Vor allem die Aufsätze von Bruno Chenique schlagen thesenfreudige Schneisen in diese nicht leicht zu überblickende Vielfalt an Informationen, Aspekten und Einschätzungen. Die von zahlreichen ausgewiesenen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern (darunter Susan Siegfried, Stephen Bann, Pascal Griener, François-René Martin und Mehdi Korchane) verfassten Beiträge führen teilweise von den Thesen Cheniques weg; auf diese Weise stellen sie aber auch sicher, dass der Salon von 1819 nicht zu sehr auf ein Narrativ reduziert wird.

Der gewichtige und auch ein wenig sperrige Katalog zur Ausstellung in Montargis kann als beeindruckender Beleg dafür gelten, welche Leistungen auch in kleineren französischen Museen außerhalb von Paris erbracht werden können. Sofern dem Band die ihm gebührende Aufmerksamkeit geschenkt wird, dürfte er der Forschung zur französischen Malerei der Romantik zahlreiche Anregungen und Impulse geben. Die kunsthistorische Forschung zur deutschen Romantik sollte ihn vielleicht als Anstoß verstehen, die Ausstellung im Palazzo Caffarelli in ähnlicher Tiefe und Breite zu untersuchen.

- 1 Vgl. die klassischen Texte von Arthur O. Lovejoy, »On the Discrimination of Romanticisms«, in: *PMLA* 39, 1924, S. 229–253, und René Wellek, »The Concept of Romanticism in Literary History«, in: *Comparative Literature* 1, 1949, S. 1–23 und S. 147–172, sowie zuletzt Helmut Hühn, »Deutungskonflikt ›Romantik‹. Problemgeschichtliche Überlegungen«, in: ders. und Joachim Schieder-mair (Hg.), *Europäische Romantik. Interdisziplinäre Perspektiven der Forschung*, Berlin: de Gruyter, 2015, S. 17–34.
- 2 Zu den wenigen Ausnahmen zählt William Vaughan, *Romantic Art*, London: Thames and Hudson, 1978 (spätere Neuauflagen erschienen unter dem Titel *Romanticism and Art*).
- 3 Zu denken ist etwa an die Vermittlerfigur Pierre-Jean David d'Angers oder an nazarenische Tendenzen in der französischen Malerei. Zu David d'Angers vgl. Bernhard Maaz, *Vom Kult des Genies. David d'Angers' Bildnisse von Goethe bis Caspar David Friedrich*, München: Deutscher Kunstverlag, 2004; Pierre Wat, »David d'Angers chez Caspar David Friedrich«, in: Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *De Grünewald à Menzel. L'image de l'art allemand en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, S. 405–418. Zum französischen Nazarenismus vgl. Henri Dorra, »Die französischen ›Nazarener‹«, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener*, Ausst.-Kat., Frankfurt a. M., 1977, S. 337–355; Sabine Fastert, »Deutsch-französischer Kulturaustausch im frühen 19. Jahrhundert am Beispiel der Nazarener«, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 52, 2001, S. 159–184; Michel Caffort, *Les Nazaréens français. Théorie et pratique de la peinture religieuse au XIX<sup>e</sup> siècle*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- 4 Vgl. Judith Huber, »Ausstellungen deutscher Künstler in Rom 1800–1830«, in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*, Ausst.-Kat., Rom, Galleria Nazionale d'arte moderna, München: Prestel, 1981, S. 44–51, bes. S. 46; Christian Scholl, *Revisio-nen der Romantik. Zur Rezeption der »neudeutschen Malerei« 1817–1906*, Berlin: Akademie Verlag, 2012, S. 31–33.

- 5 Vgl. Dorathea Beard, *The Salon of 1824. The emergence of the conflict between the old school and the new*, Columbus: Ohio State University, 1966; Eva Bouillo, *Le salon de 1827. Classique ou romantique?*, Rennes: Presses Univ. de Rennes, 2009; ferner Sébastien Allard (Hg.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Bern: Peter Lang, 2005.
- 6 Vgl. etwa Bruno Chenique und Sylvie Ramond (Hg.), *Géricault. La Folie d'un monde*, Ausst.-Kat., Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris: Éditions Hazan, 2007; Bruno Chenique (Hg.), *Géricault. Au cœur de la création romantique. Études pour le »Radeau de la Méduse«*, Ausst.-Kat., Clermont-Ferrand, Musée d'Art Roger Quilliot, Paris: Chaudun, 2012.
- 7 Vgl. die Einträge im *Livret* zum Salon: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Royal des Arts, le 25 août 1819*, Paris 1819, Nr. 198 (Catel), Nr. 434–435 (Feldmann), Nr. 654 (Kolbe), Nr. 1047 (Steuben), Nr. 1594 (Faure). Vgl. auch die Einträge zu den genannten Malern in: Bénédicte Savoy und France Nerlich (Hg.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Bd. 1: 1793–1843, Berlin: De Gruyter, 2013.