



Sébastien Allard und Marie-Claude Chaudonneret,

*Le suicide de Gros. Les peintres de l'Empire*

et la génération romantique, Paris: Éditions Gourcuff

Gradenigo, 2010, 159 Seiten

Gregor Wedekind

Als Léopold Robert, der mit seinen Genrebildern des italienischen Volkslebens große Resonanz beim Publikum und der Kunstkritik gefunden hatte, sich in seinem Atelier die Kehle durchschnitt, reagierte Jean-Antoine Gros auf die Nachricht des Selbstmordes mit der Bemerkung, dass ein Künstler sich nicht töten dürfe, da er niemals sein letztes Wort gesprochen habe. Drei Monate später ertränkte er sich am 25. Juni 1835 bei Meudon in der Seine. Jenseits von biographischen Spekulationen können beiden Selbstmorden weitreichende Motive zugeordnet werden. So hat Heinrich Heine in seinem 1854 erschienenen Buch *Lutetia*, das eine Zusammenstellung seiner Korrespondentenberichte der frühen vierziger Jahre aus Paris darstellt, Roberts ‚letztes‘ Bild, *Die Ausfahrt der Fischer ins Adriatische Meer*, als einen gemalten melancholischen Fluch gewürdigt, in dem durchaus im Sinne eines letzten Wortes das Elend des Volkes in Korrespondenz mit dem seelischen Elend des Malers trete. Den wahren Grund des Selbstmords sah er in der Selbsterkenntnis Roberts liegen, mit seiner Genremalerei niemals die Größe und Freiheit der Historienmalerei erreichen zu können: „er starb an einer Lakune seines Darstellungsvermögens.“<sup>1</sup>

Über Gros' Selbstmord äußerte sich Heine nicht – zumal dieser von der Familie des Malers verheimlicht worden war – doch können für ihn künstlerische und soziale Gründe geltend gemacht werden. Anders als Robert erlebte Gros ein peinigendes Missverhältnis nicht so sehr zwischen seiner schöpferischen Ambition und seinem Darstellungsvermögen, sondern zwischen der eigenen glanzvollen malerischen Leistung in der Vergangenheit und den geänderten Ansprüchen der Jetztzeit. Mit Bildern wie der *Bataille d'Eylau*, der *Bataille d'Aboukir* oder *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa* war Gros zum führenden Historienmaler des Empire aufgestiegen. Nach dem Ende der napoleonischen *épopée* flüchtete er sich in eine mythologische Malerei, mit der er die bewährten Tugenden seines abgöttisch verehrten Lehrers David hochzuhalten meinte. Seine Kunst wurde damit zu einem Anachronismus, der im Hinblick auf seine früheren Leistungen, die seine herausgehobene Stellung für die französische Schule auch während der Restaurationszeit begründeten, immer schreiender wurde. Den wenig rühmlichen Schlusspunkt dieses langen Malerlebens setzte dann sein Selbstmord. Er ist nun der Ausgangspunkt einer Untersuchung von Sébastien Allard und Marie-Claude Chaudonneret, die von hier aus auf jenen Teil von Gros' Karriere zurück-

**Regards Croisés.**

Deutsch-französisches Rezensionjournal  
für Kunstgeschichte und Ästhetik  
Nummer 1 / 2013.

◊ blicken, der in der Beschäftigung mit diesem Maler meistens ausgeblendet wird: jenen nach dem Sturz des Empire 1814 bzw. 1815 bis zu seinem Tod 1835. Dabei geht es den beiden Autoren nicht um eine monographische Würdigung des Künstlers Gros, welche im Ganzen zuletzt David O'Brien mit seinem Buch von 2006 geleistet hat.<sup>2</sup> Vielmehr dient die Analyse von Gros' Selbstmord Allard und Chaudonneret als Aufhänger dazu, jene historischen Prozesse sichtbar zu machen, deren Ergebnis er ist und die er bündelt, Prozesse, die nicht den Maler allein, sondern die gesamte Pariser Kunstszene betreffen.

Dazu werfen sie einen dezidiert komparatistischen Blick auf die Ereignisse. So arbeiten sie heraus, welche Strategien jeweils die vier „G“, – Gérard, Girodet, Guérin und Gros – zu Beginn der Restaurationszeit entwickelten, einer Zeit, die ihnen allen als künstlerischen Repräsentanten des gestürzten Regimes gewaltige Adaptionisleistungen im Hinblick auf die neuen politischen, sozialen und künstlerischen Konditionen abverlangte. Gérard etwa gelang es in kürzester Zeit seine künstlerische Stellung vor allem durch seinen gesellschaftlichen Erfolg in den besseren und besten Kreisen auszubauen. Girodet behauptete erfolgreich seine Position als künstlerisch wichtigster Opponent seines ehemaligen Lehrers Jacques-Louis David, die er bereits 1810 mit der Zuerkennung des *prix décennaux* für seine *scène de déluge* erlangt hatte. Durch schwere Krankheit an einer extensiven künstlerischen Produktion gehindert, zog er sich bis zu seinem Tod mehr und mehr zurück, nicht zuletzt auch deshalb, weil er die ästhetischen Zeichen der Zeit zu lesen wusste und das Feld einer jüngeren Generation überließ. Guérin schließlich, von 1822 bis 1829 Direktor der französischen Akademie in Rom, fand seine neue Rolle als bedeutender Lehrer, der seinen Schülern leidenschaftlichen Respekt entgegenbrachte. Aus seinem Atelier gingen die vier Wortführer der neuen Malerei, der romantischen, hervor, die mit ihren jeweiligen Auftritten die Salons von 1819, 1824 und 1827 und darüber hinaus dominierten: Théodore Géricault, Xavier Sigalon, Eugène Delacroix und Ary Scheffer.

Nur Gros wollte eine Integration in die neue Zeit nicht gelingen. Da für die Historienmalerei der Restaurationszeit das mythologische Sujet Vorrang vor dem zeitgenössischen hatte, verlegte sich schließlich auch Gros darauf, doch führte ihn dies in die Sackgasse eines Akademismus, aus dem er nicht mehr herausfinden sollte. Daran war nicht zuletzt seine starrsinnige Selbstfestlegung als einzig wahrer Statthalter seines Meisters David schuld, der seit 1816 in Brüssel exiliert war und die Pariser Szene aus der Ferne in seinem Sinne zu manipulieren suchte. David forderte seinen Lieblingsschüler konstant dazu auf, sich zu ermannen und alle Kräfte für ein großes Werk im Geiste seiner Schule zu schaffen, das Gros mit einem Schlag wieder zum Leitstern der Pariser Szene und auch all der anderen David-schüler machen sollte. Gros haderte, ließ sich von David Sujets vorschlagen, die er dann doch nicht anging, und produzierte Gemälde, die bei der Kritik keine Gnade fanden. Die Autoren zeigen, dass sein starrsinniges Festhalten an dem zum Selbstauftrag gewandelten Versuch, ein ‚wahres‘ Historienbild zu schaffen, zu einer Art Selbstkastration und in einen Teufelskreis führte, an dessen Ende er der Wahrheit, mit der er unausgesetzt durch die Kritik konfrontiert wurde, nicht mehr standzuhalten vermochte.

Ein anderes Kapitel beleuchtet Gros' Verhältnis zu den Malern der jüngeren Generation und lenkt damit den Blick auf eine weitere Front, an der Gros zu kämpfen hatte und an der er unterlag. Auf seinem ureigensten Gebiet, der Schlachtenmalerei, hatte er dem Auf-

stieg von Horace Vernet oder Louis-François Lejeune nichts entgegenzusetzen. Mit dem Sturz des Kaisers war auch der Held der Vorsehung gestorben, von dem Gros abzusehen nicht lernte; an seine Stelle war nun das Konzept eines kollektiven Helden getreten. Anlässlich der Beisetzung seines Generationsgenossen Girodet ließ sich Gros zu einer bitteren Invektive gegen die neue Malerei hinreißen, der er Effekthascherei vorwarf und die mit ihren schnell hingeschmierten Farben kein Meisterwerk hervorbringen könne, das würdig sei, das Andenken eines Prinzen zu besiegeln. Das zielte vor allem auf Vernet und dessen Verlebendigung patriotischen Sentiments in einer melodramatischen Historienmalerei, die jene *batailles d'apparats* ablöste, die Gros als heroische Tragödien zu gestalten gewusst hatte. Aber auch gegenüber dem Aufstieg der Schüler des sogenannten ‚zweiten‘ Ateliers von David, fand Gros kein Rezept. Während David durchaus verstanden hatte, welche Herausforderung die Malerei Ingres' darstellte, der dem virilen Heroismus des klassischen *exemplum virtutis* einen Hedonismus der Form und feminine Grazie entgegenstellte und damit über das weibliche Aktbild zu einer neuen Form von Historienmalerei vorstieß, reagierte Gros wiederum nur mit Abwehr im Namen der wahren Prinzipien. Als Ingres im Salon von 1833 unter anderem mit dem Porträt *Monsieur Bertin* Furore machte und von der Kritik als der Erneuerer der Malerei gefeiert wurde, der zu sein Gros sich vergeblich mühte, wurde dessen Kunst als eine eingestuft, die der Vergangenheit, nicht aber der Gegenwart zugehöre. Gros hatte sich selbst überlebt. Das kommt gerade auch in dem Umstand zu tragen, dass ihm die Generation der romantischen Maler Wertschätzung entgegenbrachte. Géricault forderte noch auf seinem Sterbebett seine Schüler auf, Kopien der *Bataille d'Eylau* und der *Bataille de Nazareth* anzufertigen und Delacroix hielt 1848 in einem Artikel fest, dass Gros es gewesen sei, der es gewagt habe, wahre Tote und wirklich Fiebrige zu malen, und damit die Darstellung des Schrecklichen geleistet habe. Als die romantischen Maler ihr Wissen, das sie sich an Gros' Bildern aus der napoleonischen Heldenzeit angeeignet hatten, zur künstlerischen Praxis werden ließen, deklassierten sie jedoch jenen Gros, der ihr Zeitgenosse war. Géricault hatte schon im Salon von 1812 mit der Verve seines *Portrait de M.D.* (später *Chasseur à cheval* genannt) Gros' Reiterbildnis Murats, das im selben Raum ausgestellt war, als ein lebloses Repräsentationsbildnis bloßgestellt. Gros' große Karriere erlitt einen sich über gut zwanzig Jahre hinziehenden Schiffbruch, weil sie der Suche nach einem letzten Wort gewidmet war, das partout nicht gelingen wollte, nicht gelingen konnte, weil es schon längst gesprochen war.

Die Auswirkungen der Veränderungen des Ausbildungs- und Ausstellungswesens auf die Malerei der Restaurationszeit sind Gegenstand eines weiteren Kapitels des Buches von Allard und Chaudonneret. Sie können zeigen, dass auch die psychosymbolisch befrachtete Übernahme des Ateliers seines ins Exil verbannten Lehrers David an der *École des Beaux-Arts* Gros nur weiter in eine Entfremdung mit seiner Zeit und den nachrückenden Künstlern führte. Zwar gelang es ihm dank seiner Position in den akademischen Netzwerken noch auf Jahre, die Schüler seines Ateliers für den *Prix de Rome* durchzusetzen, doch konnte dies spätestens dann keine *raison d'être* für die Ausbildung des Künstlernachwuchses mehr sein, als dieser diese Auszeichnung gar nicht mehr begehrenswert fand und ihn – wie Géricault – als Zeitverschwendung einschätzte oder gleich von ihm Abstand nahm – wie Delacroix, der begriffen hatte, dass der Erfolg für einen jungen Maler allein in

Paris im Salon zu suchen war. Gros dagegen fand sich eingeklemmt in der Mission als *chef d'École* und Erbe Davids sowie in dem Bewusstsein, dass er ungewollt den Weg für all jene Abirrungen eröffnet hatte, die er am Grab von Girodet denunzierte, womit er zum tragischen Antipoden der modernen französischen Malerei wurde. In einer Salonkritik von 1833 konnte es passieren, dass mit einem Male Gros gar nicht mehr in der Abfolge der wegweisenden Leistungen der französischen Schule figurierte, vielmehr nun eine Linie von Boucher über David zu Géricault und schließlich Ingres gezogen wurde. Wenn Gros schließlich doch noch seinen Platz im Louvre und in der Geschichte der französischen Malerei gefunden hat, verdankt er dies der republikanisch gesinnten Geschichtsschreibung der späten vierziger Jahre, die ihn in ihrem Pantheon einen Platz zwischen David und Géricault anwies. Derjenige, aus dessen Atelier kein einziger Schüler von Rang hervorging, fand nun dank seiner Gemälde der Kaiserzeit, die von der romantischen Generation verehrt wurden, einen Nachruhm und erschien als der Vater der Avantgarde. Um diese ideale Geschichte schreiben zu können, mussten, wie die Autoren des Buches bemerken, die letzten zwanzig Jahre von Gros' Laufbahn ausradiert und die anderen großen Maler des Empire marginalisiert werden.

Wegen seines Querformats und zahlreichen farbigen Abbildungen könnte man das Buch von Allard und Chaudonneret auf den ersten Blick für einen kleineren Ausstellungskatalog halten. Tatsächlich handelt es sich jedoch um eine Kartierung der französischen Malerei zwischen 1815 und 1835, die u.a. die Rolle Gros' als angeblichen Vater der Romantik völlig neu gewichtet. Mit ihrem Kunstgriff, den Selbstmord dieses Künstlers als Fluchtpunkt einer ganzen Epoche einzusetzen, eröffnen die beiden Autoren in Fortsetzung der magistralen Untersuchung von Thomas Crow über das ‚erste‘ Atelier Davids ein Panorama, das sich als ein dichtes Geflecht von Konkurrenz, Emulation und Abgrenzung darbietet, von Aufstieg und Fall, Niedergang und Ende. Und sie führen vor, dass Bilder im Hinblick auf andere Bilder entstehen, aber auch, dass Bilder der Positionierung des Künstlers in der Kunstszene und in der Gesellschaft dienen, dass Sujets nicht deshalb gewählt werden, weil der Maler damit sein innerstes Fühlen oder seine weltanschaulichen Überzeugungen zum Ausdruck bringt, sondern weil der Augenblick sie verlangt, sie im Spiel der Kräfte, zu dem auch die Mechanismen des Generationswechsels gehören, opportun sind. Diese Strukturanalyse eines künstlerischen Feldes – seiner Akteure, Institutionen und ästhetischen Kategorien – ist methodisch wegweisend und sehr lesenswert.

1. Heinrich Heine, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, 16 Bde., Düsseldorf 1973–1997, Bd. 13/1, S. 144.
2. David O'Brien, *Antoine-Jean Gros: Peintre de Napoléon*, Paris, 2006.

