

KUNSTKRITIK ALS REVOLUTIONSVERARBEITUNG. DAS BEISPIEL AUGUSTE JAL

Hubertus Kohle

Als eine Form der spontanen Bezugnahme auf das Kunstwerk unterscheidet sich die Kunstkritik von anderen Weisen, über Kunst zu reden. Insbesondere besteht ein Gegensatz zur Kunsttheorie, die von normativen Sätzen ausgeht und diese auf die Werke anzuwenden versucht und zur Kunstgeschichte, die sich vom einzelnen Phänomen distanzieret, um es als Entwicklungsmoment in einer geschichtlichen Reihe zu betrachten.¹ In der Spontaneität des Zugriffs ist die Kunstkritik aber nicht etwa objektiv. Sie hat keinen Anspruch auf neutrale Wertung eines wie auch immer gearteten künstlerischen Gegenstandes, vielmehr können in ihr Interessen, Weltanschauungen, ästhetische Überzeugungen, geschichtlich gewordene Dispositionen usw. wirksam werden, also alles das, was die spezifische Subjektivität des jeweiligen Betrachters ausmacht. Nur so ist zu erklären, daß kunstkritische Sätze über ein Werk sich voneinander unterscheiden, ja daß es regelrechte Auseinandersetzungen dazu geben kann, über die nicht von einem äußeren, erhöhten Standpunkt zu entscheiden ist. In letzter Instanz nämlich ist an die kunstkritische Rede nicht der Maßstab der Wahrheits-, sondern der der Überzeugungsfähigkeit anzulegen, da sie auf mehr oder weniger vermittelte Weise ideologisch gebunden ist. Als solche ist sie zudem zweifellos ein empfindlicherer Gradmesser für den mentalen Horizont einer geschichtlichen Epoche als die beiden anderen beschriebenen Diskursformen.

Die Restauration als eine Phase historischer Entspannung und Verlangsamung ist stark durchsetzt von impliziten wie expliziten Erinnerungen an die französische Revolution und an die durchgehend als epochal empfundene - ob positiv oder negativ bewertete - Gestalt Napoleons. Sei es in konservativ-monarchistischem Kampf gegen die Errungenschaften der Revolution, sei es in liberal inspirierter Verteidigung ihres Erbes und sei es auch in der Programmatik, die revolutionäre Vergangenheit dem Vergessen anheimfallen zu lassen: Gerade in der zuletzt erwähnten Version ist sie stets als eine, wenn auch zu verdrängende, präsent.

Es bietet sich daher an, auch die Kunstkritik der Restauration daraufhin zu befragen, ob sich in ihr Themen, Topoi und Motive wiederfinden, die aus der mentalen Verarbeitung der revolutionären Epoche herrühren, um damit die eingangs beschriebene Spezifik dieser Weise, über Kunst zu reden, fruchtbar zu machen. Bald wird man feststellen, daß dies nicht nur der Fall ist, sondern daß die Revolution manchmal eine geradezu leitmotivische Bedeutung haben und sich argumentationsleitend im Diskurs der Kritik niederschlagen kann.

1 Vgl. hierzu S. Germer/H. Kohle: Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte, in: M. Warnke/P. Ganz/N. Meier (Hg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte 1400 - 1900; Braunschweig 1991, S. 287 - 311.

Ein Kritiker, der ganz massiv an die kollektiven Erfahrungen des revolutionären und napoleonischen Zeitalters appelliert, ist Auguste Jal (1795-1873).² Offener als bei vielen seiner Vorgänger - man denke nur an die von Thomas Crow entdeckten spätaufklärerischen Kunstkritiker des "prerevolutionary radicalism"³ - tritt bei ihm die politisierende Absicht zutage, der er sein ästhetisches Credo unbesorgt unterordnet. Es wird sich herausstellen, daß von einem originären Interesse an der Kunst als autonomem Fakt im heutigen Sinn wohl gar nicht zu sprechen ist, daß diese bei Jal immer Instrument und Katalysator einer gesellschaftskritischen Orientierung bleibt.⁴ Dementsprechend konzentrieren sich seine Sympathien - wie übrigens auch die der meisten seiner Kollegen - nicht nur auf die zeitgenössische künstlerische Avantgarde, sondern gleichzeitig auch auf leichter verständliche, massenwirksame Künstler wie etwa Horace Vernet oder Ary Scheffer.⁵

Jals oppositionelles Verhältnis zum monarchischen Regime der Restauration resultiert aus seinem persönlichen Lebensweg. Als Sohn einer bonapartistisch geprägten Familie wächst er ins Empire hinein, wird bei der Marine ausgebildet und kann dort zunächst Fuß fassen - noch heute ist er als Autor eines nautischen Lexikons bekannt⁶ -, bevor er nach der endgültigen Rückkehr der Bourbonen den Dienst quittieren muß, weil er noch während der *hundert Tage* Truppen gegen den Duc d'Angoulême organisiert hat. Er muß sich dann in den ersten Jahren der Restauration als Hilfsarbeiter, Privatlehrer, Journalist und Maler durchschlagen und ist damit ein typischer Vertreter der 'Generation von 1820', die, geprägt durch die napoleonische Erziehung und im Rückgriff auf die Errungenschaften der Revolution, zu einem mehr oder weniger ausgeprägten Progressivismus findet, der seine vielleicht bezeichnendste Verkörperung in der Equipe des einflußreichen Journals *Le Globe* erlangt hat.⁷ Als Kunstkritiker wird Jal für verschiedene liberale

- 2 Ergiebig für die hier angesprochene Rezeptionsproblematik ist neben Jal vor allem der für den *Courrier français* über die Salons berichtende Alphonse Rabbe.
- 3 Thomas Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*; New Haven 1985.
- 4 Generell steht ihm in dieser Beziehung etwa der ebenfalls republikanisch orientierte Kritiker Henri de Latouche nahe, der sich andererseits mit seinen elitären ästhetischen Ansprüchen, die zweifellos aus seiner adeligen Herkunft resultieren, deutlich von Jal unterscheidet. Vgl. H. Borowitz: *Critique and Canard: Henri de Latouche at the Salon of 1817*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 96 (1980), S. 63ff. Über die Problematik politisierender Interpretationen von bildender Kunst: F. Haskell: *Art and the Language of Politics*, in: *Journal of European Studies* 4 (1974), S. 215 - 232.
- 5 Zur Charakteristik der Jalschen Kunstkritik vgl. die knappen Sätze bei P. Mainardi: *The Political Origins of Modernism*, in: *Art Journal* 45 (1985), S. 11f. N. Hadjinicolaou's Einordnung Jals in ein weit linkes, subbourgeoises Spektrum (in: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*; Dresden 1991, S. 61) scheint mir aus den Texten nicht belegbar; auch relativiert er selbst diese Positionierung wieder (etwa S. 68 und 74). Insgesamt kann man wohl feststellen, wogegen sich Jal wendet - nämlich gegen Aristokratie und bourbonische Monarchie - wofür er aber politisch genau ist, bleibt durchgehend relativ unklar.
- 6 Es wurde vor wenigen Jahren neu herausgegeben (A. Jal, *Glossaire nautique*, zuerst Paris 1848). Vgl. zur Biographie Ch. Bouvet: *Un historiographe de la Marine: Augustin Jal (1795-1873)*, in: *La Revue Maritime*, Juli 1926.
- 7 Vgl. hierzu A. Spitzer: *The Generation of 1820*; Princeton 1987, passim; zu Jal vor allem das Kapitel "An Excess of Educated Men" (S. 225ff.)

Organe der Restauration tätig. Einen hohen Bekanntheitsgrad erlangt er vor allem durch seine Mitarbeit und zeitweilige Herausgebertätigkeit beim kurzlebigen *Miroir des spectacles, des moeurs et des arts* in den Jahren 1821/22, aber auch durch seine späteren Beiträge in so einflußreichen Organen wie der Zeitschrift *La Pandore* (der Nachfolgerin des *Miroir*, der nach unerlaubten publizistischen Ausflügen in das Gebiet der Politik Schwierigkeiten mit der bourbonischen Zensur bekommen hatte⁸), dem ebenfalls liberalen *Mercure du Dix-Neuvième Siècle* und dem genannten Paradeblatt der aufgeklärten Restaurationsintelligenz, dem *Globe*.⁹ Daneben veröffentlicht er mehrere Ausstellungs- und Salonberichte zu den alle zwei bis drei Jahre stattfindenden Akademieexpositionen in Buchform. Diese kunstkritische Tätigkeit soll nun im Hinblick auf den Aspekt der Revolutionsverarbeitung untersucht werden. Dabei wird die *ausdrückliche* Bezugnahme auf das Ereignis zwar im Vordergrund stehen, gleichzeitig aber sollen auch einige seiner Forderungen und Vorstellungen benannt werden, die auf Ideen der Revolution zurückgehen, um so den Kern von Jals Kunstbegriff herauszuschälen, der seine ideologische Schärfe aus einem letztlich revolutionären Bewußtsein bezieht.

Die Pariser Kunstkritik der zwanziger Jahre ist bekanntermaßen geprägt von der sogenannten "bataille romantique", in der sich die klassizistisch orientierten Traditionalisten und die proromantische Fortschrittspartei gegenüberstehen.¹⁰ Kristallisationspunkte dieser Auseinandersetzung sind die Werke Géricaults, insbesondere sein *Floß der Medusa* (1819), sowie die als revolutionär empfundenen Bilder Delacroix', die *Dantebarke* (1822), das *Massaker von Chios* (1824) und der heftig angefeindete *Tod des Sardanapal* (1827). Jals jeweils insgesamt positives Urteil über diese beiden Maler führt mitten hinein in unsere Fragestellung.

Die Themen Géricaults und Delacroix' bieten sich für eine zunächst politische Lektüre in idealer Weise an. Géricault greift in seinem Hauptwerk auf den Untergang der *Medusa* vor der Küste Westafrikas im Jahre 1816 zurück, ein Schiff, das mehrere hundert französische Siedler in die vormalige Kolonie des Senegal bringen sollte (Abb. Umschlagseite). Für diesen Untergang wurde allgemein das bourbonische Regime verantwortlich gemacht, dem es mehr um eine loyale als um eine kompetente Besetzung der Marine gegangen sein soll.¹¹ Er zeigt die wenigen Überlebenden auf dem Rettungsfloß, die nach Tagen größter Entbehrungen und grauenhaftester Erlebnisse - es soll sogar zu Fällen von Kannibalismus gekommen sein - endlich in der Ferne ein Schiff entdecken, von dem sie sich Rettung erhoffen.

8 Vgl. A.N. F 18/383 (Dossier *Miracle*).

9 Der Kunstkritiker galt als "un des critiques les plus lus de l'époque". Vgl.: La Jeanne d'Arc de Paul Delaroche. Salon de 1824. Dossier; Rouen 1983, S. 44f. Vgl. auch die Rezension im *Mercure du Dix-neuvième siècle* (22/1827, S. 130) zu Jals Salon des Jahres 1827, in der es über dessen Kunstkritiken allgemein heißt: "Ils ont pris place dans toutes les bibliothèques." Champfleury sieht in ihm "l'homme qui créa la critique d'art sous la Restauration ou du moins lui imprima un développement inusité avant lui". Vgl. Champfleury: Henry Monnier. Sa vie, son oeuvre; Paris 1889, S. 77.

10 Vgl. etwa P. Grate: Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche - Théophile Thoré; Stockholm 1959, S. 44ff.; ders.: La critique d'art et la bataille romantique, in: *Gazette des beaux-arts* 54 (1959), S. 130ff.

11 Vgl. hierzu ausführlich L. Eitner: Géricault. His life and work; London 1983, S. 158ff.

Jal als unmittelbar Betroffener der monarchischen Marinepolitik und Vorkämpfer für liberale Reformen läßt sich die Gelegenheit nicht entgehen und liefert eine entschieden aufrehrerische Interpretation des Bildes.¹² In seinem *L'ombre de Diderot et le Bossu du Marais. Dialogue critique sur le Salon de 1819*¹³ lobt er Géricault für den Mut, ein solches Thema zu wählen, da die Schuldigen noch immer im Marineministerium aktiv seien und den noch jungen Maler ohne weiteres desavouieren könnten. Er



Eugène Delacroix, Das Massaker von Chios, 1824, Paris, Musée du Louvre

rechtfertigt zudem den realistisch dargestellte Schrecken der Szenerie, der bei den klassizistisch, also an Jacques Louis David geschulten Kritikern auf heftige Ablehnung stieß, mit der Wahrhaftigkeit und Aufrichtigkeit seines Engagements. In nicht eindeutig zu klärendem Bezug zu Géricaults wirklicher Absicht ordnet somit Jal den Maler, der um 1814/15 immerhin noch einem royalistisch geprägten Ambiente zugehörte, einer reformistisch-napoleonisch orientierten Schicht zu, denn dieser bestritt im nachhinein die einseitig bourbonenkritische Dimension seines Bildes und unterstrich das Interesse am allgemein-menschlichen Kern des

12 Vgl. auch H. Borowitz: The man who wrote to David, in: The Cleveland Museum of Art Bulletin 67/8 (1980), S. 268.

13 Paris 1819, S. 118f.

Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung

Geschehens.¹⁴ Selbst sehr viel später, in seiner 1877 erschienenen Autobiographie, wird Jal in seiner Erinnerung an das *Floß der Medusa* behaupten:

"(...) or, les idées que les artistes soulevaient, à commencer par Géricault, quoiqu'il eût été de la maison du Roi, étaient des idées libérales, ou ramenaient la pensée et les regrets sur les gloires de l'Empire. Combien de fois Géricault, Horace Vernet, Charlet, Delacroix, ne se sont-ils pas inspirés de ces souvenirs dans la représentation de leurs soldats, de leurs grognards, de leurs batailles, et même dans leurs caricatures!"¹⁵

Jals künstlerisches Credo ist hier auf den Punkt gebracht. Wichtig ist für ihn die Idee, die hinter dem Werk steht, das weltanschauliche oder politische Bekenntnis,



Eugène Delacroix, Der Tod des Sardanapal, 1827, Paris, Louvre

- 14 Eitner (Anm. 11), S. 196f. Géricault ähnelt darin Delacroix, der sich noch entschiedener gegen entsprechende Interpretationen seiner Werke verwahrte. Es liegt aber nahe, Géricault's und Delacroix' spätere Distanzierung als Verharmlosung einer zunächst durchaus regimekritischen Absicht - und als Selbststilisierung - zu deuten, wenn man auch mit einer rein politisierenden Deutung den vielschichtigen Tiefgang der genannten Darstellungen sicherlich nicht in den Griff bekommen kann. Die politische Entwicklung Géricaults ist auch wieder in C. Sells Artikel über die geheimnisvollen Soldatenporträts in Rouen und Paris thematisiert. (*Les carabiniers de Géricault. Une nouvelle interprétation*, in: *Revue du Louvre* 40 (1991), S. 391 ff.)

im Rahmen dessen die künstlerische Tätigkeit überhaupt erst gerechtfertigt erscheint. Und dieses eben sei bei Géricault, nicht anders als bei vielen anderen führenden Künstler seiner Zeit, eindeutig geprägt von der Wertschätzung revolutionärer und imperialer Vergangenheit.

Die Haltung, die hier zum Ausdruck kommt, prägt auch Jals Delacroix-Interpretation. Das *Massaker von Chios* (Abb. S. 174) dient ihm dazu, seine liberalen Überzeugungen erneut zu formulieren und weiter zuzuspitzen. Anlaß nämlich ist der griechische Befreiungskampf gegen die türkischen Besatzer, deren Grausamkeit hier thematisiert wird und deren Bekämpfung sich bekanntlich auch die französischen Progressiven zur Herzensangelegenheit gemacht hatten.¹⁶ Erst bei einem Hauptwerk der schwarzen Romantik, dem *Tod des Sardanapal* (Abb. vorhergehende Seite), zeigt er sich deutlich distanzierter, was wohl auch mit der Unmöglichkeit einer politischen Lektüre zu tun hat. Dargestellt ist das Gemach eines schon von Lord Byron besungenen orientalischen Despoten,¹⁷ der sich und seinen ganzen Hofstaat im Angesicht des nahenden Feindes töten läßt.¹⁸ Wenngleich für Jal hier die Grenzen überschritten sind - außer ihm wendet sich praktisch die gesamte Salonöffentlichkeit angewidert von einer Thematik ab, die sie, selbst bei grundsätzlicher Anerkennung der romantischen Bewegung, beim besten Willen in keinen Zusammenhang mit ihrer eigenen Lebenswelt bringen kann - so gehört die Leidenschaftlichkeit im malerischen Zugriff, eine Dimension, die durchaus über das rein Inhaltliche hinausgeht und auch etwa Wärme und Lebendigkeit des Kolorits betrifft, doch zu den Bedingungen, die Jal bei einem überzeugenden, menschlich anrührenden und historisch fortschrittlichen Kunstwerk voraussetzt. Mit seiner Verbindung von progressiven, proromantischen Überzeugungen einerseits und einer immer wieder deutlich zum Ausdruck gebrachten Ablehnung avantgardistischer 'Übertreibungen' à la *Sardanapal* andererseits wird er zu einem Vorreiter des bürgerlichen Kunstgeschmacks der Julimonarchie, den man immer wieder als Ausfluß einer 'juste milieu'-Mentalität zu begreifen versucht hat,¹⁹ der aber zunächst einmal Ausdruck seines Interesses an der Volkstümlichkeit von Kunst ist.²⁰

15 *Souvenirs d'un homme de lettres*; Paris 1877, S. 418

16 N. Athanassoglou: Under the sign of Leonidas: the political and ideological fortune of David's Leonidas at Thermopylae under the Restoration, in: *Art Bulletin* 63 (1981), S. 633ff.

17 G.G. Lord Byron, *Sardanapalus*. Tragödie in 5 Akten; London 1821.

18 "M. Delacroix ne se trompe pas par système; c'est de tout son coeur qu'il a fait son Sardanapale; il y est allé de passion, de sentiment, et malheureusement, dans le délire de sa création, il a été emporté de toutes les bornes." *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827*; Paris 1828, S. 312.

19 Vgl. insbesondere L. Rosenthal: *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*; ND Paris 1987, Kap. 1: Les conditions sociales, S. 1 - 78; P. Grate (Anm. 10); A. Boime: *Thomas Couture and the eclectic vision*; New Haven 1980. Über positive und negative Formen von Romantik bei Jal: A. Jal: *L'Artiste et le Philosophe. Entretiens critiques sur le Salon de 1824*; Paris 1824, S. 202. Jal stand im übrigen mit Delacroix auch persönlich auf gutem Fuß. Vgl. F.A. Trapp: *The attainment of Delacroix*; Baltimore/London 1971, S. 40f.

20 Vgl. z.B. die Bemerkung aus seinen *Causeries du Louvre. Salon de 1833*; Paris 1833, S. 214: "Il ne faut pas se prostituer au mauvais goût de la foule; mais il faut se faire comprendre. Le salut de la gloire de David est là (...)"

Zweifellos argumentiert der Kritiker hierbei implizit gleichzeitig gegen die "Kälte" der spätklassizistischen Kunst eines Girodet oder Gros, deren Malerei ihm in der Restauration ein Anachronismus zu sein scheint,²¹ da sie dem Prinzip der Bewegung und des Aufbruchs das der Erstarrung entgegengesetzt. Wie bei der Géricault-Interpretation kommt es in Jals Delacroix-Deutung zu einer, im folgenden genauer zu analysierenden, Verquickung von politischer und ästhetischer Progressivität, die in der Restauration nicht selbstverständlich ist. Häufig nämlich, und insbesondere zu Beginn der Restauration, läßt sich - im Anschluß an Davids revolutionären Neoklassizismus - ein Zusammengehen von Antiken- und Fortschrittsbegeisterung, umgekehrt von Romantizismus und monarchischer Überzeugung beobachten.²² In Anbetracht des vor allem in der offiziell protegierten Akademie insgesamt dominierenden klassizistischen Credos kommt es dann aber zu einer immer stärker werdenden Oppositionshaltung, und die Linke entdeckt die fortschrittlichen Potentiale, die im romantischen Kunstbegriff angelegt sind.²³

An dieser Stelle ist nun der direkte Zusammenhang von Romantik und Revolution im kunstkritischen Werk Jals näher zu untersuchen. Im Vorwort zu seinen *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827* gibt Jal die theoretisch ausführlichste Begründung für seine Grundüberzeugung, auch der Salon und die hierin ausgestellten Werke seien in einer politisch hochgespannten Zeit wie der der Restauration, in der sich die Schere zwischen absolutistischem Staat und liberaler Gesellschaft immer weiter öffne, implizit oder explizit politisch. Im Anschluß daran formuliert er plakativ: "Le romantisme en peinture est aussi politique, car c'est la révolution; c'est l'écho du coup de canon de 89"²⁴ und schließt sich damit einer einflußreichen Meinung an, die Louis Vitet mit seinem Diktum geprägt hatte, daß "le goût en France attend son 14 juillet".²⁵

- 21 Vgl. etwa auch Stendhals überaus kritische Stellungnahmen gegenüber David selbst, aber insbesondere auch gegenüber seiner Schule in: *Oeuvres* (Paris, Le Divan); Reprint Liechtenstein 1968, Bd. 3/1 (Rome, Naples, Florence), S. 92f.
- 22 Vgl. Ch.M. Des Granges: *La presse littéraire sous la Restauration 1815-1830*; Paris 1907, S. 43. Zur komplizierten Ausdifferenzierung von politischen und ästhetischen Positionen vgl. die bekannte Darstellung von R. Bray: *Chronologie du Romantisme (1804-1830)*; Paris 1932.
- 23 Die Umbruchsituation ist sehr deutlich z.B. an dem verwunderten Kommentar aus den *Tablettes universelles* (33/1823, S. 22) abzulesen: "C'est une observation singulière, que la manière romantique, qui semble être la réformation, la révolution en littérature, soit plus communément adoptée par les écrivains royalistes. Beaucoup de nos littérateurs libéraux se méfient de ces innovations; ils sont attachés par préjugé aux doctrines classiques; ils ne remarquent point assez que la question n'est pas de savoir si la théorie classique est bonne, mais si elle ne commence pas d'être trop usée." Ein Hauptvertreter dieser sich vor allem von den institutionellen Traditionen lösenden Romantik ist für Jal neben Delacroix der englische Maler Bonington, dem er im *Globe* (1828, S. 745) einen begeisterten Nekrolog widmet.
- 24 *Esquisses, croquis, pochades ...* (Anm. 18), S. III.
- 25 Vgl. *Le Globe* (2. April 1825, S. 443). Im zweiten Teil dieses ausführlichen Essays über die Romantik belegt Vitet in extenso die Interessenkoalition von Klassizismus und fortschrittsfeindlicher Regierung (23. April 1825, S. 491ff.). Vgl. hierzu H. Stenzel/H. Thoma: *Poésie et société dans la critique littéraire du Globe*, in: *Romantisme* 13 (1983), S. 33. Außerdem Bray (Anm. 22), S. 129. Auch Victor Hugo wird sich dieser Verbindung

Die Romantik hat auf ästhetischem Gebiet gleichsam das nachgeholt, was die Weltgeschichte schon vollzogen hat. Jals Bekenntnis zur Romantik²⁶ ist auch ein Bekenntnis zu den Errungenschaften der Revolution, und die ist für ihn nicht zu trennen von Napoleon und seinem Regime, dessen totalitären Tendenzen er zwar mit deutlicher Skepsis begegnet, dessen Rolle als Vollender der Revolution er dadurch aber nicht geschmälert sieht.²⁷ An anderer Stelle, in einem Aufsatz über *La nouvelle école de peinture*, formuliert er fast noch entschiedener, wenn er den Zusammenhang von klassizistischer Doktrin und staatlicher Reaktion unterstreicht und dann wütend hinzufügt:

"Les défenseurs de la légitimité d'Aristote et de Raphaël frémissent de l'anarchie qui règne au Parnasse, ni plus ni moins que si le 93 de la poésie et de la peinture était arrivé."²⁸

Das 'Romantische' stellt sich für ihn demnach nicht als eine transhistorische Qualität dar, denn die Elemente, die das Romantische ausmachen sind nicht eindeutig zu bestimmen, sie hängen vielmehr von der jeweiligen Epoche ab, in der sie auftreten. 'Romantisch' ist daher das, was Vergangenheit und Gegenwart transzendiert und die Zukunft erschließt, eben das, was politisch im Progressiven ein Korrelat hat. Auch die klassische Bildsprache kann einmal 'romantisch' gewesen sein, in dem Moment nämlich, als sie selber revolutionierende Kraft gehabt hat.²⁹ Jals Vorbild hierfür ist natürlich David, dessen vorrevolutionäre Werke er insbesondere hoch preist, weil David mit ihnen ästhetisches Neuland betreten und gleichzeitig revolutionäres Bewußtsein geschaffen habe. Davids Spätwerk, also speziell das im belgischen Exil geschaffene rein mythologische Oeuvre, wird von ihm dementsprechend als überlebt bezeichnet und heftig kritisiert.³⁰ So formuliert Jal dann auch einmal prägnant:

anschließen, wenn er in der *Préface d'Hernani* formuliert: "Le romantisme tant de fois mal défini, n'est à tout prendre (...) si on n'envisage que son côté militant, que le libéralisme en littérature (...) Le libéralisme littéraire ne sera pas moins populaire que le libéralisme politique. La liberté de l'art, la liberté dans la société, voilà le double but auquel doivent tendre d'un même pas tous les esprits conséquents et logiques." V. Hugo, *Oeuvres* (Édition nationale). Drames II; Paris 1887, S. 4.

- 26 Es scheint mir irreführend, Jal als "un critique d'opinion moyenne, à égale distance des romantiques et des classiques" zu bezeichnen. Vgl. P. Petroz: *L'Art et la critique en France depuis 1822*; Paris 1875, S. 43f. Aufschlußreich sind hierzu schon seine Invektiven gegen die Klassizisten anlässlich einer Besprechung der satirischen "Classiques vengés" im *Mercure du Dix-neuvième siècle* (9/1825, S. 167). Entscheidend ist der Gesichtspunkt der Modernität, die für Jal allerdings querstehen kann zu der Einteilung in 'Klassik' und 'Romantik', etwa dort, wo letztere sich nostalgisch einem verklärten Mittelalter zuwendet.
- 27 Vgl. sein *Napoléon et la Censure*; Paris 1827, S. 11: "Les grands souvenirs ne meurent pas tout de suite, voyez-vous; si on aime peu en Napoléon le monarque absolu, on admire toujours en lui le grand administrateur, le politique habile, le rival de César, l'homme de génie enfin."
- 28 *Mercure du Dix-neuvième siècle* 13 (1826), S. 548.
- 29 Diese Relativierung der Stilbegriffe führt letztlich zu einem ausgeprägten Eklektizismus, weil der absolute Referenzrahmen nun fehlt. Vgl. Jals Bekenntnis in seinem *Salon de 1831, Ébauches critiques*, Paris 1831, S. 21ff.
- 30 Zum *Brutus* und zu den *Horatiern*: *Mes visites au Musée Royal du Luxembourg ou coup d'oeil critique de la galerie des peintres vivans*; Paris 1818, S. 31 und 71. Hier außerdem S. 75: "Je regrette sincèrement que le gouvernement n'ait pu faire l'acquisition de deux des

Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung

"(...) je vais peut-être préférer un blasphème: pardonnez-le à ma conviction. Si David revenait maîtriser la peinture, dans le moment de crise où est la France politique et littéraire, grosse d'une école encore indéfinissable, et avide d'émotions nouvelles, il m'est permis de croire que tout en faisant revivre le goût des formes, et la pureté du trait, il se mettrait à la tête du mouvement, improprement appelé romantique."³¹

Kehre David erst einmal in sein Vaterland zurück, so würde er wohl auch zu alter Fortschrittsbegeisterung zurückfinden. Der Kenner romantischer Kunstideen wird sich bei dieser zunächst überraschenden Bemerkung an Stendhals Modernitätstheorie erinnert fühlen, die dieser - auch er im Bewußtsein der geänderten Zeitumstände nach der französischen Revolution - in seinem Traktat über *Racine et Shakespeare* in den Jahren 1823/25, also genau um die gleiche Zeit wie Jal, entwickelt.³² Beide sehen in David einen exemplarischen Fall für die historische Relativität des 'Romantischen', und beide benutzen diesen genialen Schachzug, um den Führer der französischen Schule aus seiner ausschließlichen Beanspruchung durch die starren Klassizisten zu befreien. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, daß Jal und einige seiner liberalen, am Fortschritt auch in der Kunst interessierten Kritiker immer darauf Wert legen, die Offenheit von Davids Unterricht zu betonen, in dem es nicht um die Regelübermittlung, sondern um die Anregung jeweils individueller Talente gegangen sei,³³ um Dinge

tableaux qui ont apposé à la réputation de deux des tableaux de M. David le sceau de l'immortalité; je veux dire les Sabines et le Léonidas." Letzterer ist ihm natürlich auch deshalb lieb und wert, weil Leonidas immer wieder auf Napoleon selbst bezogen wurde. In diesem Zusammenhang ist Jals Verriß von Couder's *Leonidas* von Interesse, der den Abschied des griechischen Helden als familiäres Rührstück gegeben hatte und damit dem heroischen Geschmack unseres Kritikers gar nicht entsprechen konnte. Kritik an den belgischen Bildern in: *Esquisses, croquis, pochades ...* (Anm. 18), S. 212. Diese Kritik ist allerdings nicht durchgehend. Im *Mercure du Dix-neuvième siècle* beispielsweise (5/1824, S. 374ff.) liefert Jal eine hymnische Besprechung von *Mars désarmé par Vénus*. Eine ähnlich zwiespältige Reaktion zeigt der ebenfalls liberale Kritiker Thiers. Vgl. L. Hauteceur: Louis David; Paris 1954, S. 275. Hier könnte sich noch durchaus die Position der Progressiven widerspiegeln, die aus 'taktischen' Gründen an bestimmten Stellen die Produktionen des großen Revolutionskünstlers nur ungern in Zweifel ziehen. Zur Bewertung Davids in der Restauration und den jeweiligen politischen Implikationen vgl. meinen Artikel: Der Tod Jacques Louis Davids. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 10 (1991), S. 127 - 153.

31 *L'Artiste et le Philosophe* (Anm. 19), S. 11. Ganz ähnlich argumentiert Vitet in seinem Salonbericht für den *Globe* vom 26. September 1824 (S. 23).

32 Stendhal, Vorwort zu: *Racine et Shakespeare*, in: *Oeuvres* (Anm. 21), Bd. 5, S. 4: "La poésie dramatique en est en France au point où le célèbre David trouva la peinture vers 1780. Les premiers essais de ce génie audacieux furent dans le genre vaporeux et fade des Lagrenée, des Fragonards et des Vanloo (...) Enfin, et c'est ce qui lui vaudra l'immortalité, il s'aperçut que le genre niais de l'ancienne école française ne convenait plus au goût sévère d'un peuple chez qui commençait à se développer la soif des actions énergiques. M. David apprit à la peinture à désertter les traces des Lebrun et des Mignard, et à oser montrer Brutus et les Horaces. En continuant à suivre les errements du siècle de Louis XIV, nous n'eussions été, à tout jamais, que de pâles imitateurs." Vgl. hierzu D. Wakefield: *Stendhal and the arts*; London 1973, S. 16ff. Über den Modernitätscharakter der französischen Romantik vgl. vor allem P. Bénichou: *Le sacre de l'écrivain*; Paris 1973, S. 275ff.

33 Vgl. etwa Jal (Anm. 29), S. 21.

also, die in dem auch schon zeitgenössischen Schema vom antikenvernarrten Künstler gemeinhin nicht thematisiert werden.

Die Revolution, "cette révolution qui brisait tant de préjugés, renversait tant d'idoles, détruisait tant de gothiques usages, abolissait tant de faux principes, blessait tant de vanités, examinait tant de réputations, mettait à nu tant d'hommes qui n'étaient quelque chose que par leur robe"³⁴, ist für Jal zur endgültigen Wegscheide von Vergangenheit und Zukunft geworden und hierin scheint ihre wesentliche Funktion begründet. Sie stellt sich ihm als eine Instanz dar, die dem Gewesenen die Traditionsmächtigkeit und dementsprechend dem Künstler die Möglichkeit nimmt, sich auf die alten Vorbilder in selbstverständlicher Gewohnheit zu beziehen.³⁵ Erst die Revolution als weltbewegendes und -veränderndes Ereignis verpflichtet auf Gegenwärtigkeit und eröffnet gleichzeitig deren Glanz und Tiefe. Der Ambivalenz des so begriffenen Charakters der Revolution ist sich Jal kaum bewußt gewesen, immerhin hat er an entlegenerer Stelle zumindestens ahnungsweise die Kostenrechnung der Modernisierung aufgemacht, die durch die Revolution einen solchen Schub erhalten hat. So formuliert er in seinem *Manuscrit de 1905 ou explications des Salons de Curtius au vingtième siècle*,³⁶ einer Sammlung von Biographien und Bewertungen wichtiger Zeitgenossen aus der Restauration:

"Il est vrai qu'on ne croit plus à rien de merveilleux. Le siècle est devenu d'un positif désespérant; on nous a désenchantés de toutes ces bonnes traditions venues",

um im Anschluß daran eine Serie von wenig ersprießlichen Säkularisierungs- und Bürokratisierungstendenzen der Gegenwart aufzuzählen. Für Jal als progressiven Liberalen zählt aber letztlich die Erneuerungsmächtigkeit der Revolution, die er euphorisch begrüßt:

"J'irai peut-être un jour (in das antike Rom), non pour interroger ton Forum muet, qui ne sait plus répondre aux noms de Caton ou Brutus, mais pour visiter ces Temples où ton génie est enseveli sans espoir de résurrection."

Und kurz darauf:

"J'ai trop long-temps été citoyen d'Athènes, de Carthage et du Latium, c'est la France qu'il me faut aujourd'hui, la France riche de gloire acquise et riche encore d'espérance."³⁷

34 So emphatisch äußert sich Jal in einer Rezension zu de Montrols *Histoire de l'émigration* im *Mercure du Dix-neuvième siècle* (8/1825, S. 366). Davor: "La révolution (...) arriva, majestueuse, grave, puissante, amenant la réforme, préconisant les bonnes mœurs, annonçant la restauration de l'équité, proclamant la liberté des consciences, et assurant l'égalité de tous les citoyens devant des lois discutées par eux ou leurs représentants."

35 Die Erfahrung von einer Beschleunigung der Geschichte evoziert Jal beinahe wehmütig in einer weiteren Rezension für den *Mercure du Dix-neuvième siècle* (zu Montignys *Provincial à Paris*, ebd., S. 594): "Presque tous les tableaux ont vieilli. Ceux qui datent de trente ans, ne sont guère plus pour nous que comme ces portraits de nos grand'mères, si bizarres par leurs costumes, que nous les rangeons, sans façon, parmi les caricatures; ceux qui n'ont encore que dix années sont à peu près méconnaissables. C'est au commencement de chaque lustre qu'il faut refaire ces peintures; peut-être même qu'au train dont nous allons, cet espace de temps sera-t-il trop long désormais."

36 Das Werk erscheint unter dem Pseudonym Gabriel Fictor, Paris 1827, hier S. 1f.

37 *L'Artiste et le Philosophe* (Ann. 19), S. 14.

Die französische Nationalgeschichte liefere diejenigen Stoffe, die den Modernisten zu interessieren haben, und seien es auch Episoden aus vergangenen Epochen. Diese nämlich haben gegenüber den altherwürdigen Geschichten aus der Antike den Vorteil, in einem Entstehungszusammenhang mit der Gegenwart zu stehen,³⁸ während das Antike selbst nur noch in seinem radikalen Vergangenheitscharakter begriffen und genossen werden könne. In der positiven Rezension zu einem Werk zur französischen Geschichte³⁹ unterstreicht Jal die Unsinnigkeit des Antikismus, der seiner Meinung nach noch immer die Schulausbildung seines Landes präge und immer nur das Negative in der eigenen Geschichte hervorhebe. "Mais des belles actions de nos preux, des nobles résistances à l'oppression, des progrès de la civilisation et de la science, pas de nouvelles!" Alles wisse man über die Antike, aber für die Probleme der Gegenwart gäbe es keine Vorbereitung. "On commence cependant à reconnaître tout ce que ce système avait d'absurde; on sent qu'il est bon d'être de son pays et de son temps." Nationalgeschichte ist damit auch immer Befreiungsgeschichte ("les nobles résistances à l'oppression"). Spätestens hier wird klar, warum Jal gerade diejenigen Bildthemen bei Géricault und Delacroix schätzt, die einen aktuellen Bezug aufweisen und das Schicksal unterdrückter Personen oder Völker beschreiben; warum er andererseits mit solchen exotischen Stoffen wie dem *Tod des Sardanapal* weniger anfangen kann.



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Das Gelübde Ludwigs XIII., 1824, Montauban, Kathedrale

- 38 In Stendhals Salonbesprechung des Jahres 1824 heißt es entsprechend: "Le romantique dans tous les arts, c'est ce qui représente les hommes d'aujourd'hui, et non de ces temps héroïques si loin de nous, et qui n'ont probablement jamais existé." (Stendhal, Salon de 1824, in: *Mélanges d'art*, Paris 1867, S. 244)
- 39 Gemeint sind die *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* von Nodier, Taylor und de Cailleux, vgl. den *Mercur du Dix-neuvième siècle*, 9/1825, S. 414ff.

Alle Versuche, sich wie selbstverständlich auf eine lange gepflegte Tradition zurückzubeziehen, so zu tun, als wäre diese durch die einschneidende Wirkung der Revolution nicht desavouiert, scheinen Jal nunmehr unmöglich, immer ist ihnen der bewußte Rückgriff auf Vergangenes unaufhebbar eingeschrieben. So bemerkt er in seinem Salon von 1824 zu einer *Kreuzabnahme* von Mouchy verächtlich:

"Sujet de sainteté; et ils sont si rebattus, qu'il semble impossible de les traiter aujourd'hui, sans être involontairement imitateur ou copiste des maîtres anciens. Tenez, p.e., cette descente de croix (...) elle me rappelle cinquante descentes de croix, mais, surtout, celle de Rubens."⁴⁰

Insbesondere die religiöse Malerei hat nun offenbar einen schweren Stand. Sie ist nicht mehr zu wirklichen Schöpfungsleistungen fähig, erinnert mit allem, was sie unternimmt, immer schon an ähnliche Vorläufer. Das Entscheidende dabei ist, daß diese Ähnlichkeit - vorher absolut gängig und selbstverständlicher Bestandteil künstlerischer Arbeit - in der revolutionierten Gegenwart überhaupt verzeichnet und dann auch als Negativum registriert wird. Analysiert man andererseits das, was in der religiösen Malerei der Zeit, bei den deutschen Nazarenern, aber gleichzeitig auch etwa im *Gelübde Louis XIII.* (Abb. vorhergehende Seite) des David-Schülers Ingres Usus ist, nämlich die Substitution eines lebendigen Bildzusammenhanges durch anderweitig vorgeprägte Bildformeln,⁴¹ so zeigt sich in der Jalschen Beobachtung aber auch ein objektiver Kern. Immer häufiger praktizieren die nachrevolutionären Künstler im Bereich der christlichen Ikonographie eine Art Kunstgeschichte im Bild und bezeugen damit unbewußt, daß die Thematik historisch an einem Endpunkt angelangt ist.

Einen Hauptvertreter des nunmehr anachronistischen Davidismus entdeckt Jal in dem seinerzeit hochberühmten François Gérard, dessen *Krönung Karls X.* (Abb. folgende Seite) er ein eigenes Pamphlet widmet.⁴² In scharfem Widerspruch zu diesem Monument offizieller Hofmalerei erinnert er sich wehmütig an eines von Gérards frühen Hauptwerken, seinen nie ausgeführten großen Entwurf zum "10. August 1792" (Abb. Seite 184), in dem die Besetzung des Nationalparlaments und damit der Anfang vom Ende der französischen Monarchie verbildlicht ist:

"(...) j'aurais voulu admirer cette composition pleine d'énergie et d'enthousiasme, tragique et comique à la fois, où le drame sérieux est d'un côté dans ce beau dessin, et une farce gargantuaïque dans l'autre; ensemble puissamment romantique, empreint de la couleur impitoyable du temps, marqué du sceau d'un génie exalté, et si beau dans toutes ses parties."⁴³

40 *L'Artiste et le Philosophe*. (Anm. 19), S. 218. Indirekt kommt hier natürlich auch Jals scharfe Kritik an jesuitischem Ultramontanismus zum Vorschein, der seiner Meinung nach insbesondere seit der Thronbesteigung Karls X. Überhand nimmt. Vgl. hierzu die kurzen Bemerkungen bei J.J. Spector: *The Vierge du Sacré-Coeur: religious politics and personal expression in an early work of Delacroix*, in: *Burlington Magazine* 123 (1981), S. 202.

41 Vgl. R. Rosenblum: *Jean-Auguste-Dominique Ingres*; Paris 1986, S. 126. In Ingres' Bild betet Ludwig nicht etwa eine vom Maler imaginierte Madonna, sondern das relativ wörtlich übernommene Vorbild einer Erfindung Raphaels an.

42 *Le peuple au Sacre. Critiques, observations, causeries faites devant le tableau de M. Le Baron Gérard*, Paris 1829.

43 Ebd., S. 80f.

Gérards Revolutionsbild wird Jal an dieser für seinen Kunstbegriff zentralen Stelle zum Inbegriff des romantischen Kunstwerkes, weil es bei aller Klassizität die Energie des Neuanfangs enthält, weil es tragische und komische Aspekte mischt und damit die klassizistische Dekorumsbeschränkung außer kraft setzt - das verweist neben Stendhal wohl auch auf Victor Hugo und dessen Dramentheorie⁴⁴ - und weil es insgesamt auf der Höhe der Zeit steht, nicht hinter sie zurückfällt.



François Gérard, Die Krönung Karls X. (Ausschnitt), 1827, Versailles, Schloß

'Romantisch' kann ein solches Bild ohne Anachronismus eben deswegen genannt werden, weil Jal hiernit keine stilgeschichtliche Bestimmung intendiert, sondern eine Disposition beschreibt, die quer steht zu den üblichen Einteilungen in künstlerische 'manières', die vielmehr nur den Grad von jeweils zeitgenössischer Modernität beinhaltet, der dem Werk zuzugestehen ist.

Der *Sacre* nun ist in Jals Augen ein Werk, dem die geforderte Modernität vollständig abgeht. In dem genannten *Peuple au Sacre. Critiques, observations, causeries faites devant le tableau de M. Le Baron Gérard* aus dem Jahre 1829 beschwert sich ein "Bourgeois", dem die offensichtliche Sympathie des Autors gilt,

44 Zu Jals Hochschätzung der Innovationen Hugos P.G. Castex: Victor Hugo et Auguste Jal. *Lettres Inédites*, in: *Revue des sciences humaines* 70 (1953) S. 167.

darüber, daß der Maler keine Bürger in seine Darstellung einbezogen habe, wodurch allein aus der rein monarchischen Zeremonie eine nationale Angelegenheit geworden wäre. Und auch hier wieder greift Jal auf die Revolution zurück, die sein ganzes historisches und kunstkritisches Denken mitprägt:

"M. le Baron Gérard a fait comme M. Dreux-Brézé, le jour de l'ouverture des États généraux de 1789, il a laissé le Tiers à la porte."⁴⁵

An mehreren Stellen spielt der Kritiker den bürgerlichen Charakter der eingeklagten aktuellen Malerei gegen das vorherrschend aristokratische Element des *Sacre* aus.⁴⁶ Er reiht sich damit indirekt auch in die große Zahl derjenigen ein,



François Gérard, Das französische Volk verlangt am 10. August 1792 die Absetzung des Tyrannen, Paris, Louvre, Cabinet des dessins

die das Krönungsereignis selbst als einen mißlungenen Versuch gebrandmarkt hatten, zum Ancien Régime zurückzukehren.⁴⁷ Selbstverständlich verteidigt der "Bourgeois" gegenüber dem Adligen Géricaults *Floß der Medusa* und begründet dies mit dessen überwältigender Vitalität.⁴⁸ Nicht durch Zufall auch behauptet ein anderer Diskussteilnehmer kritisch, Gérards Bild "(...) est légitime; son pinceau est comme le sceptre du roi"⁴⁹, und Bürgerlichkeit wird genauso dort angemahnt, wo der Kritiker sich über das bläßlich typisierende der Darstellung beschwert, die überhaupt keinen Wert darauf lege, "(de) donner un peu de la nature des personnages représentés".⁵⁰ An anderer Stelle schon, in seiner Besprechung des Salons von 1827, hatte Jal das Bild in ganz ähnlichen Kategorien niedergemacht und dabei insbesondere das Gekünstelte der Zeremonie, das in langen Übungen Gelernte, gegen

45 *Le peuple au Sacre* (Anm. 42), S. 42.

46 Zur Auseinandersetzung von aristokratischem und bürgerlichem Prinzip in der Restauration vgl. die brillante Studie von P. Barberis: *Aux sources du réalisme: aristocrates et bourgeois. Du texte à l'histoire*; Paris 1978, vor allem S. 377ff.

47 Zum *Sacre* Karls X. und zu den intensiven öffentlichen Reaktionen des Jahres 1825 vgl. J.P. Garnier: *Le sacre de Charles X et l'opinion publique en 1825*; Paris 1927, vor allem S. 118ff. und außerdem G. Clause: *Les réactions de la presse et de l'opinion au Sacre de Charles X*, in: *Le Sacre du Roi. Actes du colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux* (Reims 1975); Paris 1985, S. 289ff.

48 *Le peuple au Sacre* (Anm. 42), S. 68ff.

49 Ebd., S. 78.

50 Ebd., S. 62ff.

den unmittelbar gelebten Ausdruck der Gefühle ausgespielt, eine Malerei gefordert, in die hinein sich der bürgerliche Betrachter versetzen kann, vor der er nicht erstarrt niederknien muß.⁵¹ Auch hier wieder bietet ihm David mit dem naturalistischen Zugriff seiner *Krönung Napoleons* (Abb. rechts) eine bewundernswerte Alternative.⁵²



Jacques-Louis David, Die Weihe des Kaisers Napoleon und die Krönung der Kaiserin Josephine am 2. Dezember 1804, 1805/1807, Paris, Musée du Louvre

Es ist schon auf eine gewisse Gebrochenheit in der Jalschen Einschätzung der

Revolution aufmerksam gemacht worden, die Widersprüchlichkeit der nachrevolutionären Entwicklung wird von dem Kritiker auch an anderer Stelle noch als eine registriert, die in der Dialektik des Bürgerlichen begründet liegt. Mit einer deutlichen Beunruhigung stellt Jals nämlich fest, daß die künstlerischen Bedürfnisse der neuen Führungsschicht, der er sich selbst zugehörig fühlt, nicht auf heroische Themen abzielen, daß der Bürger sich nicht in die Stoffe nationaler Historienmalerei hineinversetzen mag, sondern vielmehr in die harmlosen Gehalte der Genremalerei. Diese bieten ihm willkommene Identifikationsmöglichkeiten, in ihnen findet er die Nähe zur eigenen Lebenswirklichkeit wieder, die er in den großen,

51 "M. Gérard répugne aux tableaux d'apparat; il ne les réussit pas aussi bien que les tableaux poétiques, et, quand il a le bonheur d'avoir à représenter une femme dévorée de l'amour mystique, belle, vierge et conversant avec le Dieu qu'elle a choisi pour époux, vous ne voulez pas qu'il aime mieux tracer de sentiment cette figure idéale, qu'aligner selon les vœux de l'étiquette cent personnages réels qui jouent froidement une cérémonie qu'ils ont répétée sous la direction de M. de Dreux-Brézé?" In: *Esquisses, croquis, pochades ...* (Anm. 18), S. 374f. Jals plädoyer für eine bürgerlich inspirierte Malerei bestimmt weitgehend seine Sujetpräferenzen. Auffällig ist zum Beispiel seine mehrfach positive Reaktion auf Darstellungen des Königs Henri IV, der ihm als vorbildlich volksnah und demokratisch gilt. Vgl. etwa *L'Artiste et le Philosophe*. (Anm. 19), S. 22 und 24 (zu Bosio); S. 227 (zu Rouget); S. 350ff. (zu Bergeret); *Esquisses, croquis, pochades ...* (Anm. 18), S. 434 (im Zusammenhang mit den reaktionären Vorlieben der Jesuiten); *Le peuple au Sacre* (Anm. 42), S. 55 (zu Gérards - im Gegensatz zu seiner *Krönung* - gelungener Darstellung des Einzugs Heinrichs IV. in Paris). Vgl. vor allem zu dem zuletzt genannten Bild R. Kaufmann: François Gérard's entry of Henry IV into Paris: the iconography of constitutional monarchy, in: *Burlington Magazine* 1975, S. 790ff. und allgemein zur kritischen Dimension der Thematik M. Pointon: 'Vous êtes roi dans votre domaine': Bonington as a painter of Troubadour subjects, in: *Burlington Magazine* 128 (1986), S. 10ff.

52 Vgl. im *Mercure du Dix-neuvième siècle*, 1828, S. 424ff.

historisch wirksam gewordenen Auseinandersetzungen, und seien es die der eigenen Erfolgsgeschichte, nicht empfinden kann.⁵³

Die zuletzt genannten, von Jal durchaus schmerzhaft empfundenen Bedenken bestimmen aber in keiner Weise seinen Gesamteindruck, sie werden niemals so stark, daß ihm - wie etwa Tocqueville - die Verfallsgeschichte über die Erfolgsgeschichte der revolutionären Zeitenwende die Überhand gewinnt. Im Gegenteil: Er kann in der weiteren Entwicklung der französischen (Kunst)-Geschichte im Anschluß an die Julirevolution die Erfüllung seiner Wünsche erblicken. Einerseits mündet die Klärung der säkularen Auseinandersetzung zwischen Klassik und Romantik in der Favorisierung einer "Kunst der Mittellage", die den traditionellen davidianischen Klassizismus in der Versenkung verschwinden läßt, aber auch nur den moderaten Delacroix goutieren will. Des weiteren kommt nun auch der nationale Gehalt zu seinem Recht. Es sei an dieser Stelle nur auf Louis Philippes *Galérie des batailles* in Versailles verwiesen, in der eine Serie von siegreich beendeten Schlachten der Franzosen in monumentalem Rahmen versammelt ist. Nicht durch Zufall spielen an dieser Stelle die großen Feldzüge der Revolution und des Empire eine herausragende Rolle. Hier hat das Bürgerkönigtum Jals skeptische Vermutung, die konstitutionelle sei gegenüber der absoluten Monarchie zu keiner ausgedehnte Kunstförderung in der Lage,⁵⁴ widerlegt und die nationale Historie gefördert, die unserem Kritiker so sehr am Herzen liegt.

In der restaurierten Gegenwart aber kann Kunst für Jal nur mehr oder weniger wirkungsvolles Instrument der Opposition sein. Als jemand, der sich aus der Gesellschaft der Restauration ausgeschlossen findet, erinnert er sich wehmütig an die Zeit, die ihn auf ihrer Seite sah und in der sich das Volk aus der Untertanenstellung befreien konnte, in die die Restauration es seiner Meinung nach zurückdrängen will. In einer für den *Miroir des spectacles* verfaßten Betrachtung über das Panthéon und andere architektonische Monumente von Paris heißt es im Jahre 1821:

"Je ne trouve plus aucun vestige de la gloire que ce monument avait emprunté de la consécration nationale. A peine puis-je découvrir sur le fronton de ce temple de mémoire les traces fugitives de l'inscription qui disait autrefois: La patrie est reconnaissante."⁵⁵

Wie die Inschrift am Giebel des Panthéon, so scheint die Wirkungsmacht der großen Revolution auf die Gegenwart verblaßt. So sieht es Jal als seine Aufgabe an, ihre Erinnerung wachzuhalten, um den Prozeß restaurativer Verlangsamung in einen der historischen Beschleunigung umzukehren. Letztlich ist es ihm und seinen Mitstreitern gelungen.

53 Vgl. *L'Artiste et le Philosophe* (Anm. 19), S. 17 und die *Causeries du Louvre* (Anm. 20), S. 103ff. Angedeutet ist die Problematik innerhalb der Jalschen Konzeption bei D.G. Cleaver: Michallon et la théorie du paysage, in: *Revue du Louvre* 31 (1981), S. 365.

54 Vgl. die *Causeries* (Anm. 20), ebd.

55 Gustave (!) J.: Le Panthéon - La Madeleine - Le Louvre, in: *Mercure des spectacles*, 23. Mai 1821, S. 2f. Da Jal auch seinen Salonbericht des Jahres 1819 und die *Visites au Musée Royal du Luxembourg* von 1818 (Anm. 13 und 30) unter dem Autornamen "Gustave Jal" herausgebracht hatte, er zudem Mitte 1821 Herausgeber und Kunstkritiker des *Mercure* ist, wird man mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß es sich bei dem Verfasser dieses Artikels um Jal handelt.