

# Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreichs

## Hubertus Kohle

### I.

„La Constiution reconnait, confirme et garantit les grands principes proclamés en 1789, et qui sont la base du droit public des Français.“<sup>1</sup> Mit dem ersten Artikel der Verfassung des *Second Empire* wurde an symbolisch hervorgehobener Stelle eine Tradition anerkannt, die Napoleon III. in der Regierungsführung mit den autoritären Vorstellungen seines Onkels Napoleon Bonaparte zu verbinden suchte. Resultat war ein Staatswesen, das auf merkwürdige Art 'progressive' und 'reaktionäre' Prinzipien vereinigte. Einerseits wurde im Anschluß an republikanische Forderungen der Revolution das universelle Männerwahlrecht eingeführt, eine zumindestens rudimentäre Sozialgesetzgebung initiiert und eine Außenpolitik betrieben, die in ihrer Verteidigung des Selbstbestimmungsrechtes der Völker von den europäischen Nachbarn häufig als revolutionärem Geist verpflichtet eingeschätzt wurde. Darin offenbarte sich der neuzeitliche, dem absolutistischen Modell vollständig entfremdete Charakter des Regimes. Andererseits ließ der plebiszitär abgesicherte Kaiser jede oppositionelle Bestrebung unterdrücken und erhielt gegenüber den gewählten Körperschaften einen weitgehenden Handlungsspielraum. Das führte vor allem



Abb. 1 Jean Gigoux, Der Tag vor Austerlitz, 1857

im ersten Jahrzehnt seiner Regierung zu einem entschieden despotische Züge annehmenden Selbstverständnis, das in Marxens *18. Brumaire des Louis Napoléon* seine klassische Kritik erfahren hat und erst im weiteren Verlauf der 1860er Jahre, auch unter dem Eindruck eines Linksruckes bei den Volksvertretungswahlen, liberalere Züge annahm.

<sup>1</sup> Vgl. A. Plessis: *De la fête impériale au mur des fédérés. 1852-1871*; Paris 1992, S. 21.

Despotisch, aber gleichzeitig mit einem Geschick, das selbst die linksdemokratischen Vertreter hofierte, die sich zum Teil in der avantgardistischen Bewegung des Realismus zusammengeschlossen hatten, versuchte Napoleon vor allem auch die künstlerischen Kräfte für sich wirken zu lassen.<sup>2</sup> Genossen diese doch immerhin europäischen Ruf und standen in Europa sogar nach verbreiteter Einschätzung an der Spitze. Die propagandistische Zielsetzung, die für ein zwar autoritär, aber nicht absolutistisch agierendes Regime so wichtig war, stand dabei dermaßen im Vordergrund, daß nurmehr begrenzte Rücksicht auf die traditionell führende, klassisch idealistische Schule genommen wurde, welche sich in der Akademie und der *Ecole des Beaux-Arts* konzentrierte. Daneben wurden nämlich mehr und mehr auch die allgemeiner verständlichen, gemäßigt realistischen Bestrebungen gefördert - nicht zu verwechseln mit der realistischen Avantgarde -, deren größere Breitenwirkung man in der Kunstverwaltung erkannte, und die Albert Boime unter dem Begriff des „official realism“ zusammenfaßt.<sup>3</sup> Medium dieser Indiennahme



Abb.2 Théodore Devilly, Ein Feldlager im Jahr 1812, 1857

war der alljährlich, bzw. alle zwei Jahre stattfindende, über eine staatlich mitbestimmte Jury zulassungs-regulierte Salon; daneben waren es staatliche Aufträge bzw. Ankäufe, über die massiv Einfluß genommen werden konnte.<sup>4</sup> Es liegt auf der Hand, daß in diesem Zusammenhang vor allem geschichtliche Themen von Interesse waren, und daß deren Auswahl und Gestaltung ideologisch relevant erschienen.

Im Sinne der allgemeinen Fragestellung möchte ich mich hier mit Kunstwerken aus der Zeit der Zweiten Republik und des Zweiten Kaiserreichs beschäftigen, die ihren Stoff aus der Epoche der Französischen Revolution bezogen, wobei die Zeit des Ersten Kaiserreichs in diese Epoche eingeschlossen sei. Es wird zu belegen sein, daß solche Arbeiten unter vielfältiger staatlicher Förderung im Salon gezeigt wurden, offenbar in der Hoffnung, sie könnten ihre meinungsbildende Wirkung auf die in die Hunderttausende gehenden Besucher nicht verfehlen. Das sollte auch deswegen aufschlußreich sein, weil die Revolutionszeit für den selber in einer revolutionären Situation politisch groß gewordenen Louis-Napoléon ja die zu Beginn

<sup>2</sup> Vgl. dazu jetzt Paul B. Crapo: The Problematics of Artistic Patronage under the Second Empire: Gustave Courbet's Involved Relations with the Regime of Napoleon III., in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 58 (1995), S. 240ff. Einführend auch Wolfgang Drost: La Conscience de l'artiste. De la *peinture politique* entre la Monarchie de Juillet et le Second Empire, in: Marie-Hélène Girard (Hg.): Les intellectuels face au pouvoir (1815-1870); Dijon 1996, S. 59ff.

<sup>3</sup> Albert Boime: The Second Empire's Official Realism, in: The European realist tradition (Hg. G. Weisberg); Bloomington 1982, S. 31ff.; Patricia Mainardi: Art and politics of the Second Empire. The universal expositions of 1855 and 1867; New Haven/ London 1987, und dies.: The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic; New Haven/ London 1993, vor allem S. 41ff. Zur Reform der *Ecole des Beaux-Arts* und der Beschränkung des Einflusses der konservativen Akademie auf die Ausbildungsinstitution vgl. Albert Boime: The Teaching Reforms of 1863 and the Origins of Modernism in France, in: The Art Quarterly N.S. 1 (1977), S. 1ff.

<sup>4</sup> Vgl. Pierre Angrand: L'état mécène. Période autoritaire du Second Empire (1851-1860), in: Gazette des Beaux-Arts 71 (1968), S. 304. Außerdem Annie Bardon: Militärmalerei im Second Empire am Beispiel des Krimkrieges; Marburg 1980, S. 38ff.

angedeutete wichtige, wenn auch zwiespältige Rolle spielte.<sup>5</sup> In erster Linie stellt sich daher die Frage, ob man allgemeine Kennzeichen der politisch-ideologischen Modulierung dieser Arbeiten herauskristallisieren kann.

Implizites Thema konnte die Französische Revolution auch in den Arbeiten der realistisch orientierten, nonkonformistischen Avantgarde werden, die ja programmatisch gegenwartsorientiert war und historische Stoffe im allgemeinen ausschloß. Ihr hat sich die kunsthistorische Praxis bisher schwerpunktmäßig - und methodologisch häufig exemplarisch<sup>6</sup> - zugewandt. Gustave Courbet etwa beschwor in seinem *Begräbnis von Ormans* aus dem Jahr 1850/51 mit den ungewöhnlich bekleideten Totengräbern das Jahr 1793 herauf und damit die republikanisch-radikale Phase der Revolution, der er damit offenbar seine Reverenz erwies;<sup>7</sup> auf der linken Seite seines *Atelier du peintre* figuriert Lazare Carnot, Mitglied des Wohlfahrtsausschusses und Organisator der Revolutionsarmeen.<sup>8</sup> Dessen Bedeutung für die Bildaussage scheint dabei weniger leicht zu erschließen. Und auch Werke, die keine ikonographisch greifbaren Bezüge zur Revolution herstellten, konnten als impliziter Erinnerungssapell verstanden werden, vor allem dann, wenn man



Abb.3 Ernest Hillemacher, Szene aus einer Invasion, 1849

ihnen aufwieglerische Dimensionen unterstellte. Auf J.F. Millets *Ährenleser* von 1857 etwa, ein Bild, in dem drei Frauen in monumentalisierender Form bei der Nachlese auf abgeernteten Feldern dargestellt werden, reagiert die Kritik mit der angstvollen Vermutung, daß „die Piken von 1793 hinter diesen Figuren auferstehen“ würden.<sup>9</sup>

Explizite Vorlage aber wurde die Revolutionsepoche in einer Reihe von heute mehr oder weniger in Vergessenheit geratenen Bildern, die man aufgrund ihres stilistischen Eklektizismus gewöhnlich als Kunst des gesellschaftlichen *juste milieu*

<sup>5</sup> Die Ambivalenz der Revolutionskommemorativ in den öffentlichen Festen des zweiten Kaiserreichs betont Matthew Truesdell: *La Révolution Française et ses reflets dans les célébrations officielles du Second Empire*, in: M. Vovelle (Hg.): *Les Images de la Révolution Française*, Oxford 1989, Bd. 3, S. 214ff. Wenn Klaus Herding schreibt, die „gesamte bonapartistische Propaganda war auf die Annullierung der revolutionären Tradition abgestellt,“ so stimmt das zweifellos nur für die Tradition der Volksrevolution. Vgl. K. Herding: „Les lutteurs détestables“ - Stil- und Gesellschaftskritik in Courbets Ringerbild, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 22 (1977), S. 147.

<sup>6</sup> Vgl. die Arbeiten von Timothy Clark (*The Painting of Modern Life: Paris and the Art of Manet and his Followers*, Princeton 1984; *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851*, London 1973; *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, London 1973), mit denen eine sozialgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte neu formuliert wurde. Im deutschsprachigen Bereich wären vor allem die Untersuchungen Klaus Herdings zum Thema zu nennen (ders. (Hg.): *Realismus als Widerspruch: die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt 1978). Vgl. außerdem den Aufsatz von Margret Kampmeyer-Käding in diesem Band.

<sup>7</sup> Vgl. Yvonne Korshak: *Courbet's Burial at Ormans - the Passion of an Idea*, in: *Pantheon* 40 (1982), S. 276.

<sup>8</sup> Vgl. Hélène Toussaint, in: *Ausstellung Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris 1977/78, S. 253.

<sup>9</sup> Vgl. Ausstellungskatalog J.F. Millet, Paris 1975, S. 101.

eingestuft hat, und die gerade auch deswegen besonders gut in die propagandistische Zielrichtung der offiziellen Kunstpolitik paßten. Ihnen möchte ich mich - das sei als weitere Einschränkung des Themenspektrums gesagt - im Folgenden ausschließlich widmen.

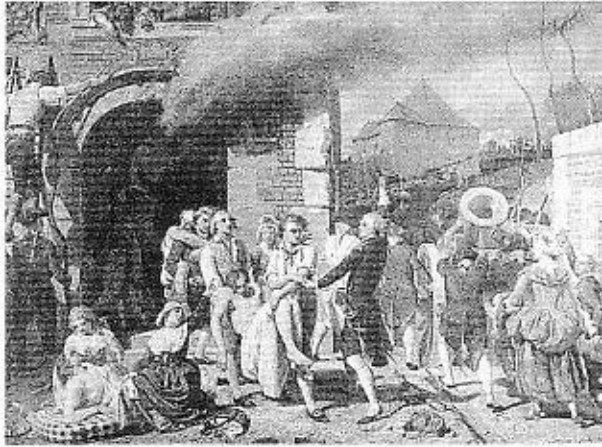


Abb. 4 Charles Benvignat, Episode aus dem Bombardement von Lille im Jahre 1792, 1859

Begebenheiten der Französischen Revolution wurden in der bildenden Kunst Frankreichs vermehrt seit der 1830er Revolution, also seit dem Regierungsantritt Louis-Philippes, eingeführt.<sup>10</sup> Dieser, ein abtrünniges Mitglied des Hauses Orléans, war ja selber als Offizier in den Revolutionsarmeen tätig und hatte hier eine führende Rolle bei der Verteidigung des Vaterlandes gespielt. Er mußte daher als Bürgerkönig ein ganz anderes Verhältnis

zur revolutionären Vergangenheit pflegen als seine bourbonischen Vorgänger, die sich in der Tradition des *Ancien Régime* und damit als klare Antirevolutionäre begriffen. Am Anfang standen hier die Wettbewerbe um die künstlerische Ausstattung des Pariser *Hôtel de Ville* und der Nationalversammlung, in denen Szenen aus der revolutionären Parlamentsgeschichte vorgegeben waren. Am Ende dann demonstrierten auch die vielhundertfachen Entwürfe für den nach dem Ausbruch der 48er Revolution ausgeschriebenen Wettbewerb um die Gestaltung einer Allegorie der Republik ihre Herkunft aus der politischen und symbolischen Sprache des Zeitalters der Französischen Revolution und der Republikanisierung des Staatswesens.<sup>11</sup> Mit den öffentlichen Reaktionen auf diese Vorschläge war in gewisser Weise der Geist der in den folgenden Jahren und Jahrzehnten gepflegten Revolutionsrezeption vorgegeben. Auf die Frage nämlich, welches die attributiv zu konkretisierenden politischen Inhalte der Personifikation sein sollten, damit natürlich gleichzeitig auf die Frage, welchem Typ von Republik auch der neu zu gründende Staat verpflichtet sein sollte, war die Antwort unter denjenigen, die sich zu Wort meldeten und veröffentlicht wurden, relativ eindeutig:

„La République n'est ni l'émeute, ni la sédition, ni la révolte, ni l'insurrection, ni la révolution, c'est, au contraire, le terme de tout cela. Elle est la fin, le reste n'est que le moyen.“<sup>12</sup>

Exemplarisch ablehnend reagierte ein gewisser Louis Desnoyers mit dieser Behauptung auf Wettbewerbsentwürfe, die aggressiv wirkende Personifikationen der Republik, wo-

<sup>10</sup> Vgl. hierzu vor allem Michael Marrinan: *Painting Politics under Louis Philippe: Art and Ideology in Orleanist France*; New Haven 1988.

<sup>11</sup> Vgl. A. Boime: *The 1848 Conquest for the Symbolic Figure of the Republic as a Vent for Domestic and Foreign Reaction*, in: *Album Amicorum Kenneth Lindsay. Essays on Art and Literature*; New York 1990, S. 257ff.; Maurice Agulhon: *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*; Paris 1979, S. 100f.

<sup>12</sup> Zitiert nach Agulhon (wie Anm. 11), S. 100

möglich in Verbindung mit politisch unmißverständlichen Attributen wie der roten Jakobinermütze, präsentierten. In Honoré Daumiers Entwurf etwa verschreckte offenbar trotz zurückhaltender Symbolik die „Starke Frau“, deren bedrohliche Präsenz sich gegen das



Abb. 5 Charles Muller, Madame Mère, 1861

gleichfalls konnotierte Mütterlichkeitskonzept in der Anschauung durchsetzt.<sup>13</sup> Wie bekannt, war zu diesem Zeitpunkt - also nach der Niederschlagung der revoltierenden Arbeiter durch Cavaignac und nach der verbreitet als Schande empfundenen Ermordung des Pariser Erzbischofs d'Affre<sup>14</sup> - die revolutionäre Energie im Bürgertum längst verrauchert, Konsolidierung statt Erneuerung zum Hauptziel geworden. Konsequenz in der öffentlichen Kunstförderung war die von Agulhon beobachtete, entschiedene Entpolitisierung republikanisch-revolutionärer Symbole, und das lange vor dem Ende der Republik.<sup>15</sup>

## II.

Die Revolution zu vollenden, indem man sie beendete, das war schon die Idee der Thermidorianer und des ersten Napoleon gewesen,<sup>16</sup> etwas Vergleichbares beabsichtigte der neue Präsident der Republik und spätere Kaiser. Er schloß damit bruchlos an den Geist des politisch liberal-konservativen Bürgertums an. Die Erinnerung an die welthistorische Figur des Vorfahren zu fördern, war auch deswegen eines der vornehmsten kunstpolitischen Ziele Napoleons III. Die spezifische ideologische Orientierung dieser Förderung entlarvte damit die noch nach dem Staatsstreich formulierte Behauptung eines allzu naiven Proudhon, Louis-Napoléon sei wie sein Onkel ein „dictateur révolutionnaire, mais avec cette différence que le Premier Consul venait clore la première phase de la révolution, tandis que le Président ouvre la seconde“,<sup>17</sup> als reine Utopie.

Durchforstet man die Salonlivrets, so wird schnell klar, daß Bilder mit Themen aus der französischen Geschichte der Zeit zwischen 1789 und 1815 den Löwenanteil einer - insgesamt allerdings stark rückläufigen<sup>18</sup> - geschichtlich orientierten Ikonographie aus-

<sup>13</sup> Abbildung in: K.E. Maison. Honoré Daumier. Catalogue raisonné; New York 1968, Bd. 1, Nr. 170. Vgl. Agulhon (wie Anm. 11), S. 105ff.

<sup>14</sup> Dieses Ereignis ist eines der am meisten rezipierten in der bildenden Kunst, der konservative Künstler Auguste Debay, der uns später noch beschäftigen wird, sollte 1849 den Auftrag für ein Denkmal in der Kathedrale Notre-Dame erhalten (Archives Nationales F<sup>21</sup>.24)

<sup>15</sup> Vgl. Agulhon (wie Anm. 11), S. 131; Boime 1990 (wie Anm. 11), S. 263. Ein Beispiel für die Umwandlung und Entschärfung politischer Symbole bringt G. Poisson (La statuaire commémorative parisienne sous le Second Empire, in: Gazette des Beaux-Arts 111 (1987), S. 95): Die von Feuchère in der Zweiten Republik ausgeführte Allegorie der Verfassung wird 1854 zwar aufgestellt, aber in eine Allegorie des Gesetzes umgetauft.

<sup>16</sup> Vgl. Bronislaw Baczkó: Comment sortir de la Terreur: thermidor et la Révolution; Paris 1989.

<sup>17</sup> P.P. Proudhon: La révolution sociale démontrée par le coup d'état du 2 décembre; Paris 1936 (zuerst 1852) (zit. nach Crapo [wie Anm. 2], S. 245)

<sup>18</sup> Vgl. P. Mainardi: The death of history painting, in: Gazette des Beaux-Arts 100 (1982), S. 219ff. Vgl. auch A. Sfeir-Semmler: Die Maler am Pariser Salon 1791-1880; Frankfurt 1992, S. 317ff. Die Autorin verweist darauf, daß der Staat im *Second Empire* insgesamt weniger Historienbilder ankaufte und daß sich unter diesen immer mehr Vertreter des historischen Genres befanden. Damit wird die vorhin skizzierte These bestätigt, daß das Re-



machen. Darüber hinaus drängt sich der Eindruck auf, daß innerhalb dieser Gruppe die Szenen mit napoleonischer Thematik deutlich überrepräsentiert sind. Im Rahmen der Napoleon-Erinnerung wiederum dominieren die Schlachten des Empire.<sup>19</sup> Damit setzten die Künstler eine Tradition fort, die sich insbesondere seit 1840, dem Jahr der Rückführung der Leiche des 1821 auf St. Helena verstorbenen Helden, im Salon fest etabliert hatte.<sup>20</sup> An dieses Ereignis erinnert übrigens noch 1867 Philippoteaux mit seiner *Ankunft der Überreste Napoleons in Courbevoie*.<sup>21</sup> Jetzt, unter der Führung eines Herrschers, der praktisch seine ganze Existenzberechtigung aus dem Mythos Napoleon bezog, konnten entsprechende Themen mit zusätzlicher Förderung rechnen. Im Sinne vaterländischer Erbauung standen dabei die großen Siege gegen die mitteleuropäischen Mächte im Vordergrund. Sie bildeten die Begleitmusik zu einer revanchistischen Atmosphäre, die in Auseinandersetzungen mit den 'legitim' regierten Monarchien des Kontinents und Englands immer wieder neue Nahrung erhielt. Schon 1848 zeigten Gaspard Gobaud und Théodore Jung, beide ausgesprochene Spezialisten für das Genre, Abbildungen der Schlacht von Austerlitz, und damit eines der im Zuge der Napoleon-Kommemoration zu schlichtweg emblematischer Aussagekraft gekommenen Ereignisse aus der lange Zeit so erfolgreichen Kriegsgeschichte des Ersten Kaiserreichs.<sup>22</sup> In keiner der folgenden Salonausstellungen fehlten entsprechende Themen. Jean Gigoux - um hier nur noch ein signifikantes Beispiel aus dieser künstlerisch meist schlichten Produktion hervorzuheben -, ein eher als Buchillustrator bekannter Künstler aus der Franche Comté, wählte 1857 eine Episode aus der Vorgeschichte des Kampfes. (Abb.1) Sie hatte den Vorteil, das Gemüt des Betrachters mit größerer Intensität zu affizieren als eine eher abstrakte Schlachtendarstellung: In seinem vom Staat für das Museum von Besançon in Auftrag gegebenen *Tag vor Austerlitz*<sup>23</sup> gibt er die Lichtgestalt des zum Siege ermunternden Heerführers, umringt ist Napoleon von seinen wie ein Mann auf ihn hörenden Offizieren. Die Psychologie einer solchen Darstellung ist klar: der Betrachter soll durch die Ermunterung genauso angesprochen werden wie die Offiziere, seine Bewunderung also dem *Napoleon redivivus*, seine Wachsamkeit den feindlichen Mächten zuwenden.



Abb.6 Auguste Couder, Einrichtung des Staatsrates im Luxemburg-Palast im Jahr 1799, 1856

gime nicht mehr ausschließlich an der Förderung der in den Augen des Publikums eher spröden klassischen Historienmalerei interessiert war. Im übrigen ist daran zu erinnern, daß bei der *Exposition universelle* von 1867 nur noch einer der insgesamt acht Malerei-Preise an einen Historienmaler, sechs dagegen an Genremaler (einschließlich historisches Genre) vergeben wurden.

<sup>19</sup> Vgl. Sfeir-Semmler (wie Anm. 18), S. 319.

<sup>20</sup> Vgl. Ausstellung *Napoléon aux Invalides: 1840, le retour des cendres* (Paris), Thonon-les-Bains 1990.

<sup>21</sup> Rueil-Malmaison, Musée national de Bois-Préau.

<sup>22</sup> Salon von 1848, no. 2013 und 2470/71.

<sup>23</sup> Salon von 1857, no. 1169. Auftrag vom 20. Dezember 1854 für 8.000 Francs (A. N. F<sup>21</sup>, 83).

Eine konkrete Verbindung zu zeitgenössischen Ereignissen wird man in einer anderen Gruppe von Napoleon-Reminiszenzen erblicken können. In der Mitte der 50er Jahre tauchen massiert Arbeiten auf, die an den ägyptischen Feldzug des Jahres 1799 erinnern. Jacques Loustau, Charles Ronot und Jules David stellen in den Salons der Jahre 1853 und 1855 Bilder aus, die den General Bonaparte zusammen mit arabischen Fellachen, nach der Schlacht bei den Pyramiden und beim Verlassen des Landes im August des Jahres 1799 vorführen.<sup>24</sup> Es steht zu vermuten, daß solche Szenen als mentale Vorbereitung und bewußtseinsprägende 'flankierende Maßnahmen' für den in den Jahren 1853 bis 1856 ausgetragenen, zuweilen als 'orientalisch' gekennzeichneten Krimkrieg herhalten mußten, vielleicht auch für die fortgesetzten kolonialen Aktivitäten in Algerien.

Aber auch dort, wo die entscheidenden Niederlagen Frankreichs in den napoleoni-schen Kriegen zum Thema von Salonbildern wurden, stand das patriotische Engagement häufig in geradezu penetranter Weise im Vordergrund. Ernest Meissoniers Arbeiten hierzu sind zu bekannt, als daß sie an dieser Stelle noch einmal diskutiert werden müßten, sie verschafften ihm eine führende Stellung im künstlerischen Leben des Zweiten Kaiserreichs.<sup>25</sup> Der Delaroche-Schüler Théodore Devilly zeigte in seinem *Feldlager im Jahr 1812* eine Gruppe von Soldaten, die auf dem Rußlandfeldzug gestorben waren.<sup>26</sup> (Abb.2)

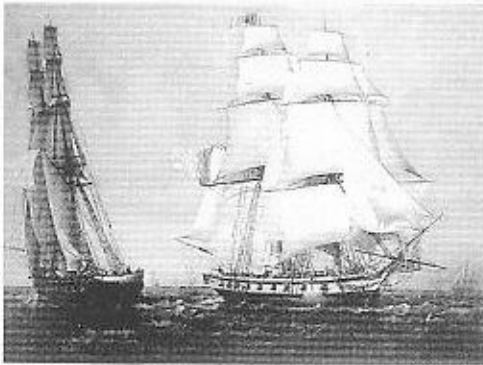


Abb.7 Ambroise Garneray, Napoleons Rückkehr von der Insel Elba, 1857/1852

Nicht die Stärke des Gegners, sondern die widrige Kraft der Elemente soll wohl den Ausschlag über Sieg und Niederlage gegeben haben. Wie zu Zeiten Napoleons bei Antoine Gros, auf dessen erfrorene Soldaten in der *Schlacht bei Preußisch-Eylau* Devilly sich explizit zu beziehen scheint, soll der Heldenmut des einfachen Kämpfers hervorgehoben werden. Will man Künstlern wie Edouard Armand-Dumaresq und Adolphe Yvon glauben, beide als offizielle Berichterstatter auf der Krim eingesetzt<sup>27</sup> und gleichzeitig intensiv

am Schlachtengeschehen des Ersten Kaiserreichs interessiert, so zeichnete sich die französische Armee auf dem verlustreichen Rückzug vom Rußlandfeldzug entsprechend vor allem durch ruhmreiche Tode und tapfere Nachhutgefechte ihrer Generäle aus.<sup>28</sup> Courbet

<sup>24</sup> Salon von 1855 (Exposition universelle), no. 3624 und 5033 (David/Loustau); Salon von 1853, no. 1014 (Ronot; diese Werk wird am 10. Juli 1852 staatlicherseits zum Preis von 3.000 Francs für ein unbekanntes Museum in Auftrag gegeben, vgl. A.N. F<sup>21</sup> 106). Später dann noch Louis Devedeux: Napoléon Bonaparte, général en chef de l'expédition d'Egypte, traversant le désert pour se rendre en Syrie, Salon von 1864, no. 584; ders.: Napoléon Bonaparte à l'Isthme de Suez, Salon von 1865, no. 666.

<sup>25</sup> Vgl. den Katalog der Ausstellung Ernest Meissonier, Lyon 1993.

<sup>26</sup> Salon von 1857, no. 770 (Museum von Metz).

<sup>27</sup> Vgl. dazu Bardou (wie Anm. 4); Angrand (wie Anm. 4, S. 320) konstatiert, daß ein Drittel der vom Staat gekauften Historienbilder zeitgenössische Ereignisse zur Vorlage nahmen, meistens Schlachten.

<sup>28</sup> Salon von 1855, no. 2457 (Une mort glorieuse, souvenirs de 1812); ebd., no. 4218 (Le maréchal Ney soutenant l'arrière-garde de la Grande-Armée à la retraite de Russie, décembre 1812). Napoléon III. widmete 1853 dem Maréchal Ney ein Monument auf dem Père-Lachaise (vgl. A. Le Normand-Romain: „En hommage aux opposants politiques.“ Monument funéraire ou publique?, in: Revue de l'art 94 (1991), S. 75).

hat auf solche idealisierende Heldenrhetorik satirisch reagiert, als er 1860 ein Bild entwarf, in dem die französischen Soldaten ganz entgegengesetzt agierten. Geplant war eine Darstellung der äußerst blutigen Schlacht bei Solferino, darin sollten auf französischer Seite Kämpfer auftreten, die Courbet selber als „bêtes fauves“ charakterisierte, welche die Köpfe getöteter Österreicher im Triumph auf ihren Bajonetten trugen.<sup>29</sup> Pierre Angrand hat in seinem wichtigen Artikel über den Staat als Mäzen im Zweiten Kaiserreich nachgewiesen, daß Arbeiten wie die von Armand-Dumaresq und Yvon wenn nicht in offiziellem Auftrag entstanden, so doch unmittelbar nach Ausstellung gekauft und zur moralischen Aufrüstung an diverse Provinzmuseen vergeben wurden.<sup>30</sup> In dem Zusammenhang muß daran erinnert werden, daß Napoleon III. ein großes, letztlich durch seinen Rückgriff auf die plebiszitäre Legitimation erzwungenes Interesse an der Durchdringung der französischen Provinz hatte. Eine entsprechende Behandlung hätte zweifellos auch Joseph Lorentz verdient gehabt, der in seinen *Derniers soupirs de Waterloo* eine Gruppe von Soldaten zeigt, die lieber Selbstmord begingen, als vom Feind geschlagen zu werden.<sup>31</sup> Mit solchen Produktionen wurde der Künstler zum virtuellen Kämpfer, stellte sich ganz in den Dienst der Nation und schlug die Schlachten erneut, die ihm sein Waffenbruder vorgekämpft hatte. Er erfüllte damit einen Anspruch, der vom staatlichen Kunstförderer zuweilen mehr oder weniger explizit an ihn gestellt wurde.<sup>32</sup>



Abb. 8 Auguste Vinchon, Die Einberufung der Freiwilligen von 1792, 1850/55

Vaterländische Erbauung konnte aber auch dort erzielt werden, wo man die Ereignisse an der Heimatfront beschwor. Emile de Frenne erinnerte 1857 an eine Begebenheit, die sich im März 1814 in der *Cour d'honneur* des Pariser *Hôtel des Invalides* ereignet hatte.<sup>33</sup> In einer aus Verzweiflung über den Verlauf der kriegerischen Ereignisse geborenen Vernichtung *in effigie* hatte man dort feierlich die Fahnen der gegnerischen Länder verbrannt und rituell nachvollzogen, was real nicht mehr möglich war. Auf der sentiment-

<sup>29</sup> Vgl. Crapo (wie Anm. 2), S. 254. Auch ein später entstandenes Bild wie Feu Courts *Rachat des prisonniers russes par les français pendant la campagne de Dalmatie*, das die Menschenfreundlichkeit der Franzosen selbst gegenüber dem Feind demonstriert, hätte wohl mit Courbets Einwand rechnen müssen. Hier nämlich retten französische Soldaten über hundert gefangene Russen, die von den mit den Franzosen verbundenen Türken umgebracht werden sollen. (Salon von 1865, no. 524)

<sup>30</sup> Vgl. Angrand (wie Anm. 4), S. 323f. Er macht allerdings darauf aufmerksam, daß sich diese Kunstpolitik in erster Linie auf religiöse Sujets bezog mit dem Ziel „de pourvoir les régions françaises d'images édifiantes ou consolatrices.“ (S. 305) Yvons Glorifizierung des Marschalls Ney wurde immerhin vom Staat für die vergleichsweise stattliche Summe von 10.000 Francs in Auftrag gegeben und an das Museum in Versailles überstellt (A. N. F<sup>73</sup>.112). Vgl. zum *Envoi*-System neuerdings auch D. Sherman: *Worthy Monuments. Art Museums and the Politics of Culture in 19th century France*, Cambridge 1989, S. 16ff.

<sup>31</sup> Salon von 1848, no. 3055.

<sup>32</sup> Vgl. A. Boime: *Thomas Couture's Drummer Boy Beating a Path to Glory*, in: *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 58 (1978), S. 116f.

<sup>33</sup> Salon von 1857, no. 705 (Musée de Versailles). Auftrag der *Maison de l'Empereur*, vgl. A. N. O<sup>5</sup>.1708/1709.



talischen Spur bewegte sich Ernest Hillemacher, der die Darstellung einer bemitleidenswerten Familie als *Szene aus einer Invasion* des Jahres 1814 deklarierte und damit die Menschenverachtung der Kriegsgegner evozierte.<sup>34</sup> (Abb.3) Eine zusätzliche aggressive



Abb.9 Isidore Pils, Rouget de Lisle singt zum ersten Mal die Marseillaise, 1849

Pointe bekam die Bildidee dadurch, daß der Künstler sie im Salonlivret mit einem patriotisch-kämpferischen Lied des einstmalig gefeierten Napoleoniden Béranger kommentierte. Ähnliches gilt - um hier nur schon einmal auf die eigentliche Thematisierung der Revolutionszeit vorzugreifen - für Charles Benvignats *Episode aus dem Bombardement von Lille im Jahre 1792* (Abb.4).<sup>35</sup> Schwer bedrängt von den österreichischen Angreifern, die offenbar wie im zuletzt genannten Fall keinerlei Respekt vor der Zivilbevölkerung haben, können die Einwohner der nordfranzösischen Stadt Mut und

Menschlichkeit dadurch beweisen, daß sie sich selbstlos der Pflege ihrer verletzten Mitbürger hingeben, eine Tatsache, die auch der Salonkommentar ins rechte Licht rückt. Die ikonographische Instrumentierung des Stoffes, der auch schon in der Revolution selber seine künstlerische Würdigung erfuhr,<sup>36</sup> ist hier wie in vielen anderen Bildern des Salons ausgesprochen reichhaltig: Wie in den meisten Schlachtendarstellungen fehlt auch in dieser Arbeit nicht die Figur des Lenkers, der - zentral positioniert - kompositionell zwischen den beiden Seiten vermittelt und inhaltlich die Seite des Mitgefühls wie die der Gegenwehr repräsentiert. Geradezu wahllos wird in den Quellen der christlichen und antiken Ikonographie geräubert, verwiesen sei hier nur auf die Thematik der *Grablegung Christi* in der mittleren Trägergruppe und die *Caritas Romana*-Anspielung unten links.

Im übrigen erscheint der erste Napoleon in der Ikonographie des Zweiten Kaiserreichs (und natürlich auch schon vorher) in allen nur denkbaren Formen und Funktionen: als Kaiser im römischen Habit<sup>37</sup> und als Verbannter, der seinem alter ego Las Cases eine Beschreibung seiner militärischen Erfolge diktiert,<sup>38</sup> als Heros auf einem Adler sitzend<sup>39</sup> und als Spaziergänger im Park von Malmaison;<sup>40</sup> zu Pferde in voller militärischer Rüstung<sup>41</sup> und als Offizier, der dem Prinzen Louis-Napoléon im Schloß von Fontainebleau demon-

<sup>34</sup> Salon von 1849, no. 1045. Auftrag des Staates zur Ausstattung des Museums von Clermont-Ferrand (A.N. F<sup>21</sup>,35)

<sup>35</sup> Salon von 1859, no. 232.

<sup>36</sup> Vgl. *La Révolution et l'Europe*. Ausstellung Paris/ Grand Palais 1989; Bd. 2, S. 666

<sup>37</sup> Antoine L. Barye: Napoléon en empereur romain, 1858 (Plastik/Paris, Musée d'Orsay); Eugène Guillaume: Napoléon I en empereur romain, 1858; ders.: Napoléon à cheval en costume romain, 1858; ders.: Napoléon à cheval en costume antique, 1858 (alles Entwürfe für Standbilder, heute im Musée d'Orsay).

<sup>38</sup> Jean-Marie Bonnassieux: L'Empereur dictant des campagnes à Las Cases, 1865 (Angers, Musée des Beaux-Arts).

<sup>39</sup> Louis L. Cugnot: Napoléon assis sur un aigle, 1869 (Plastik/ Paris, Musée d'Orsay).

<sup>40</sup> M.L. Boisredon: Napoléon dans le parc de Malmaison, Salon von 1848, no. 505.

<sup>41</sup> Eugène Guillaume: Napoléon I à cheval en tenue militaire, 1858 (Plastik/ Paris, Musée d'Orsay)

striert, wie man die Truppen exerziert;<sup>42</sup> als devoter Verkünder des Evangeliums<sup>43</sup> und mit Goethe und Wieland beim Ball in Weimar;<sup>44</sup> im Moskauer Krem<sup>45</sup> und in angeregtem Gespräch mit den Weisen des Morgenlandes während seines Feldzuges in Ägypten;<sup>46</sup> als Schüler in Brienne<sup>47</sup> und in seiner letzten Stunde auf der Insel St. Helena.<sup>48</sup> Typisch für die Herrscherikonographie des 19. Jahrhunderts scheint dabei die doppelte Präsenz in öffentlicher wie privater Rolle.<sup>49</sup> Suggestiert werden konnte gar Christusähnlichkeit, etwa in Charles Mullers *Madame Mère* aus dem Jahre 1861. (Abb.5) Hier nämlich wird die Trauer von Napoleons Mutter unmißverständlich als Trauer Marias um ihren gekreuzigten Sohn inszeniert.<sup>50</sup> Interessant scheint mir noch Auguste Couders *Einrichtung des Staatsrates im Luxembourg-Palast im Jahr 1799*, das der Maler 1852 als Ergänzung zu Bouchots *18 Brumaire* für die *Salle dite de la Fédération* im Schloß von Versailles in Auftrag nimmt (Abb.6).<sup>51</sup> In der spezifischen historischen Situation dient es kaum verhüllt dazu, die Selbstherrlichkeit des Staatenlenkers zu legitimieren, der soeben einen blutigen Umsturz durchgeführt hat;<sup>52</sup> bezeichnend für den historistisch-naturalistischen Stil der von Klassizismus und Avantgarde unterschiedenen *juste milieu*-Malerei scheint mir eine Belobigung, die Couder von dem auftraggebenden Ministerium erhält:

„Afin d'apporter dans l'exécution de son oeuvre le plus d'exactitude possible, M. Couder a recueilli les souvenirs des personnages qui assistaient à cette séance et qui lui ont fourni de précieux renseignements.“<sup>53</sup>



Abb.10 Frédéric Legrip, Napoleon und die Marquise de Bonchamps, 1863

<sup>42</sup> Charles Dusaulchoix: L'empereur montrant l'exercice au prince Louis-Napoléon dans les jardins de Fontainebleau (Souvenir de l'automne 1813), Salon von 1849, no. 629.

<sup>43</sup> J.B. Lavalard: Napoléon rendant témoignage à l'Évangile, Salon von 1849, no. 1250.

<sup>44</sup> Ernest Hillemacher: Napoléon I., Goethe und Wieland beim Ball in Weimar, 1861 (Angabe nach der vom Künstler selbst erstellten Werkliste im Centre de documentation des Louvre [Dossier Hillemacher]).

<sup>45</sup> Ch.-M. Guilbert: L'Empereur Napoléon au Kremlin, Moscou 1812, Salon von 1848, no. 2145.

<sup>46</sup> Charles Lucy: Le général Bonaparte s'entretenant sur la religion avec les savants à bord de l'Orient pendant le voyage en Égypte, Salon von 1859, no. 2048.

<sup>47</sup> Louis Rochet: Napoléon élève à Brienne, nach 1854 (Plastik/ Troyes, Musée des Beaux-Arts)

<sup>48</sup> Vincenzo Vela: Napoléon mourant à Ste. Hélène, 1866 (Plastik/ Rueil-Malmaison, Musée national de Bois-Préau)

<sup>49</sup> Vgl. Rainer Schoch: Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1975.

<sup>50</sup> Staatlicher Auftrag für das Musée du Luxembourg von 1861 (A.N. F<sup>71</sup>.165). Vgl. J. Foucart: Une évocation historique de Letitia, mère de l'Empereur, par Charles-Louis Muller, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français (1989), S. 169ff.

<sup>51</sup> A.N. F<sup>71</sup>.72.

<sup>52</sup> Auch ein Thema wie das von Charles Bazin gewählte, die *Dissolution du parlement de Paris par Louis XIV*, erscheint nicht zufällig, zumal dann, wenn man feststellt, daß es Mitte 1852 in Auftrag gegeben wurde. Vgl. A.N. F<sup>71</sup>.63. Zu erwähnen bleibt, daß Couder bezeichnenderweise im Jahr 1848 ein großes Bild der Erinnerung an den *Serment du jeu de paume, 20 Juin 1789* widmet (Versailles, Musée du Château).

<sup>53</sup> Ebd.

Als Beispiel für die heroisierende Repräsentation seien hier noch zwei ganz unterschiedliche Arbeiten genannt: J.A.D. Ingres gestaltete für das Pariser *Hôtel de Ville* eine Apotheose Napoleons, die im Pariser Commune-Aufstand zerstört wurde. (Abb. 1 im Beitrag von Uwe Fleckner) Der Hauptvertreter des französischen Neoklassizismus, der vom Regime Napoleons III. auf der 1855er Weltausstellung mit einer Sonderschau geehrt wurde,<sup>54</sup> gibt den Kaiser dort ohne falsche Bescheidenheit als Lenker des Sonnenwagens, gekrönt vom Genius des Sieges und in heroischer Nacktheit. Das, was in den Allegorisationen des absolutistischen Herrschers noch anging, ist hier geradezu sinnlich anschaulich zum Anachronismus geworden, was in der mißglückten Perspektive des Sonnenwagens und der diesen ziehenden Pferde manifest zu werden scheint.<sup>55</sup> Zurückhaltender, aber kaum weniger eindrücklich Napoleons Präsenz in einer Arbeit, die im Salon des Jahres 1852 noch einmal ausgestellt wurde, und die man durchaus auch auf den gewaltsam durchgeführten Machtantritt des Neffen beziehen muß. In Ambroise Garnerays *Napoleons Rückkehr von der Insel Elba*<sup>56</sup> ist die Figur des Kaisers nur zu erahnen, trotzdem von schlichtweg ikonischer Macht. (Abb.7) Der starre Blick des Visionärs, der trotz der weiten Entfernung nicht zu übersehen ist, wird hier zum drohenden Menetekel für die schwächlichen Bourbonen, deren Wiederbesetzung des französischen Thrones Napoleon ein - wenn auch nur vorläufiges - Ende bereiten sollte.

### III.



Abb. 11 Pierre Gourdel, Eine bretonische Familie auf der Flucht vor dem Bürgerkrieg im Jahre 1793, 1864

In den künstlerischen Verarbeitungen der eigentlichen Revolutionsjahre setzte sich, vor allem im Abstand zu den Ereignissen von 1848, eine Tendenz durch, mit der der Akzent immer mehr auf die Schattenseiten des welthistorischen Umsturzes gelegt wurde. Das entsprach der konservativen Wende des Bürgertums, das sich mehrheitlich gegen die weit links vereinigten Republikaner etablierte.<sup>57</sup> Konnte man sich im Dunstkreis der 48er Revolution häufig noch affirmativ und im Bewußtsein vollständiger historischer Identität auf die Aufbruchstimmung von 1789 berufen, so herrschte dann später der Bezug auf die dunklen Jahre ab 1793 vor. Dieser Zusammenhang ließe sich geradezu statistisch nachweisen. An einem einzelnen Werk, Thomas Coutures *Départ des Volontaires*, hat Albert Boime die politische Akzentverschiebung zu belegen versucht, die sich aus der langen Entstehungszeit bis hinein in die

1850er Jahre ergeben hat.<sup>58</sup> Der Republikaner Couture, der in seinen berühmten *Romains*

<sup>54</sup> Vgl. Mainardi (wie Anm. 3), S. 73ff.

<sup>55</sup> Mündlicher Hinweis von Monika Steinhauser. Vgl. den Beitrag von Uwe Fleckner in diesem Band.

<sup>56</sup> Versailles, Musée du Château. Das Bild wurde für das Versailler *Musée historique* schon 1837 in Auftrag gegeben.

<sup>57</sup> Vgl. den Beitrag von Ronald Gosselin in diesem Band.

<sup>58</sup> Abbildungen in Albert Boime: *Thomas Couture and the Eclectic Vision*; New Haven 1980, S. 189ff. Vgl. Ders.: *The Enrollement of the Volunteers of 1792 and the Republic of 1848*, in: *Ausstellung Enrollement of the Volun-*



Abb. 12 Louis Duveau, Eine Messe auf hoher See, 1864

*des temps de la décadence* kurz vor der 48er Revolution eine düstere Allegorie der französischen Gesellschaft gezeichnet hatte, sah sich offenbar gezwungen, allzu deutlich umstürzlerische Symbole aus seinem Bild zu eliminieren und durch neutralere zu ersetzen. Dadurch glaubte er, sein monumentales Opus, dessen Thema selbst auch im *Empire* geläufig

war und etwa 1850/55 von Auguste Vinchon in ein politisch unverfängliches Jubelereignis mit rein nationalistisch akzentuiertem Volksfestcharakter abgewandelt wurde, noch als staatstragend ausweisen zu können. (Abb. 8) Im Gegensatz zu Vinchon, dessen Arbeit zu dem hohen Preis von 10.000 Francs für das Musée du Luxembourg angekauft und dann mit staatlicher Förderung auch noch im graphischen Medium verbreitet wurde,<sup>59</sup> gelang ihm dies erstens nicht - die Arbeit blieb unvollendet - und zweitens scheint persönliche Verbitterung das Ergebnis gewesen zu sein, eine Verbitterung, zu der die politische Entwicklung wohl genauso beigetragen hat wie der künstlerische Mißerfolg. Einer zensurähnlichen Maßnahme muß auch Isidore Pils unterworfen gewesen sein, und zwar mit einem Bild, das Rouget de Lisle vorführt, wie er in Straßburg zum ersten Mal die Marseillaise vorträgt.<sup>60</sup> (Abb. 9) Auch wenn der Maler den Sänger unverkennbar mit den Gesichtszügen des jungen (damit allerdings auch im Bewußtsein der Nachwelt noch republikanisch-revolutionär konnotierten) Napoleon versah: Der Klang der Marseillaise erinnerte allzu stark an die revolutionären Tage der ersten Hälfte des Jahres 1848, als die Hymne des erwachenden Volkes wieder zur allgegenwärtigen Melodie geworden war. Ohne weiteres kann man Michel Vovelle zustimmen, der ihr dann im Zweiten Kaiserreich eine subversive Kraft bescheinigt.<sup>61</sup> Der Ankauf des Bildes durch den Staat Ende des Jahres 1849 scheint zwar republikanisch-revolutionäre Kontinuität zu suggerieren und der bisherigen Interpretation zu widersprechen. Vieles spricht allerdings dafür, daß es sich hierbei - genau wie etwa schon zwei Jahrzehnte zuvor im Falle von Delacroix' *Freiheit führt das Volk* - eher um eine Art Sicherstellung, also den Versuch gehandelt hat, der Arbeit keinerlei öffentliche Wirkungsmöglichkeit zu geben. Entsprechend ist das Bild erst im sogenannten *Empire libéral* zu Beginn der 1860er Jahre als Stich veröffentlicht und bis in die 1870er Jahre hinein nie wieder ausgestellt worden, um dann in einem republikanisch gewordenen Frankreich seine massive Wirkung zu entfalten.<sup>62</sup>

teers and the Painting of History; Springfield 1980, S. 35ff.; dagegen allerdings P. Vaisse: Préface, in: Ausstellung L'enrôlement des volontaires: Thomas Couture (1815-1879): les artistes au service de la patrie en danger; Beauvais 1989.

<sup>59</sup> A. N. F<sup>21</sup>. 112. Angrand (wie Anm. 4), S. 323. Vgl. zu Vinchon die Ausstellung L'enrôlement des volontaires (wie Anm. 58), S. 207; außerdem Clark: Image of the people (wie Anm. 6), S. 131.

<sup>60</sup> Salon von 1849, no. 1655.

<sup>61</sup> M. Vovelle: La Marseillaise, in: P. Nora (Hg.): Les lieux de mémoire, Bd. 1: La République; Paris 1984, S. 113ff.

<sup>62</sup> Vgl. zu dem Bild die vorbildliche Einzelanalyse in: Une icône républicaine. Rouget de Lisle chantant *La Marseillaise* par Isidore Pils, 1849 (Les dossiers du Musée d'Orsay); Paris 1989, hier vor allem S. 7ff.

Couture und Pils sind nur die bekanntesten Fälle einer bildkünstlerischen Revolutionskommemoration, die die positive geschichtliche Kraft der Ereignisse vom Ende des 18. Jahrhunderts herausstellte. Ihr weniger bekannter Kollege Godefroy Guffens präsentierte gleichfalls 1849 eine offenbar allegorisch angelegte Marseillaise, die er im Salonlivret mit einem begeisterten Kommentar versah.<sup>63</sup> Andere zeigten das *Dévouement de Viala* und erinnerten damit an einen revolutionären Heldenmut, der schon im Kindesalter dem Tod mannhaft in die Augen gesehen haben soll,<sup>64</sup> oder sie demonstrierten mutige und humane Handlungen selbst in Situationen, die - wie die Kriege in der Vendée - üblicherweise als äußerst brutal geschildert wurden.<sup>65</sup>

Die Auseinandersetzungen zwischen bodenständig-religiös verhafteten *Chouans* aus dem Nordwesten des Landes und revolutionären Kriegern aus den aufgeklärteren Kernregionen wurde dann seit den fünfziger Jahren auch zu einem Hauptthema innerhalb der kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die sich deutlich von der bisher kurz angesprochenen, eher affirmativen, absetzte. Jetzt nämlich stiegen mehr und mehr



Abb. 13 Auguste Debay, Episode von 1793 in Nantes, 1838/1850

die Opfer der Revolution auf die Bühne der Salonkunst. Gerne erweckte man diejenigen zu neuem Leben, die unter den unmenschlichen - oder für unmenschlich gehaltenen - Zugriffen der radikalen Revolutionäre zu leiden hatten oder sogar den Märtyrertod ertrugen. Eugène-Louis Charpentier zeigte 1864 die *derniers moments* des Marquis de Bonchamps, eines der wichtigsten Generäle der Vendée-Armee. Dieser hatte, im angenommenen Gegensatz zu den rein theoretischen Philantropen der Revolution, seine große Menschenliebe selbst dort unter Beweis stellen können, wo er sterbend seine eigenen Leute daran hinderte, 5.000 gefangene Republikaner zu massakrieren, obwohl sich unter diesen auch derjenige befand, der ihn selber getötet hatte.<sup>66</sup> Bonchamps wurde damit zur Kultfigur einer revolutionsskeptischen

Zeit wie der des Zweiten Kaiserreichs, die sich bemühte, das Menschliche über das Politische zu stellen. Seiner Bewunderung für diesen Charakter konnte Napoleon im übrigen Jahre nach Bonchamps Tod dadurch Ausdruck verleihen, daß er dessen Witwe bei sich

<sup>63</sup> Salon von 1849, no. 969.

<sup>64</sup> Jacques Théodore Véron: *Dévouement de Viala*, Salon von 1848, no. 4450 (Musée de Versailles); vgl. zum Künstler Geneviève Lacambre: *Les institutions du Second Empire et le Salon des refusés*, in: Francis Haskell (Hg.): *Saloni, gallerie, musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX*, Internationaler Kongress für Kunstgeschichte, Bologna 1979, Bd. 7, S. 163ff.

<sup>65</sup> André-Joseph Matis: *Humanité. Vendée en 93, bataillon de Marat*; Salon von 1848, no. 3221; Emile Edouard Mouchy: *Trait de courage d'une femme* (Histoire de France, année 1792), Salon von 1849, no. 1510 (mit aufschlußreichem Kommentar). Zu den revolutionären Vorbildern der *trait de courage*-Ideologie vgl. Susan Siegfried: *Naked History: The Rhetoric of Military Painting in Postrevolutionary France*, in: *Art Bulletin* 75 (1993), S. 251f.

<sup>66</sup> Salon von 1864, no. 361.



empfang und ihr großzügige Unterstützung zusagte - eine menschliche Geste, für die er dann prompt in Frédéric Legrips Bild aus dem Jahre 1863 gefeiert wurde.<sup>67</sup> (Abb.10)

An das Mitgefühl des Betrachters appellierte der Bildhauer Pierre Gourdel, als er im selben Jahr eine bretonische Familie vorführte, die vor den Wirren des Bürgerkriegs flieht. (Abb.11)

Das Kreuz auf der Brust der Mutter ist hier zum unüberschbaren antirevolutionären Signum geworden. Im Geist der katholischen Restauration des *Second Empire* argumentierte dann auch Louis Duveau. In seiner vom Staat angekauften und aus naheliegenden Gründen an das Museum von Rennes übertragenen *Messe auf hoher See*<sup>68</sup> zeigte er eine Gruppe von Menschen bei der Ausübung ihres Kultes, welcher ihnen in der Heimat unter dem Ansturm der atheistischen republikanischen Truppen nicht mehr möglich war. (Abb.12) Auf die Spitze getrieben scheint eine solche sensationslüsterne Ästhetik in der *Episode von 1793 in Nantes* von Auguste Debay. (Abb.13) Das Bild, schon 1838 gemalt, aber bezeichnenderweise 1850/51 im Salon ausgestellt und von Staats wegen an das Museum in Nantes überstellt,<sup>69</sup> richtet die Aufmerksamkeit mitten hinein in die Vorbereitung einer Exekutionsszene und konzentriert sich - genauso bezeichnend - auf die Figur eines



Abb.14 Paul Delaroche, Das letzte Bankett der Girondisten, 1848/49



Abb.15 Charles-Louis Muller, Letzter Appell der zum Tode Verurteilten, 1850/51

jungen Geistlichen, der schon die Treppe zur Guillotine erklimmt. In einer Situation, als sich die republikanische Linke daran macht, die Mehrheit des Landes auf ihre Seite zu ziehen und in der das bürgerliche Lager dagegen

<sup>67</sup> Salon von 1863, no. 1154 (Versailles, Musée du Château; dafür gab es das Ministerium im gleichen Jahr in Auftrag. A.N. F<sup>21</sup>.155). Menschlich ergreifend muß Napoleon sich auch anlässlich des Todes seines Dieners verhalten haben, zumindestens dann, wenn man Claudius Jacquand glauben will, der im Salon von 1869 (no. 1245) folgende Szene malt: „Bonaparte, général de brigade, à Nice, s’installe aux pieds du lit du nègre qui le servait, et qui était tombé grièvement malade; il ne le quitta qu’après sa mort.“

<sup>68</sup> Salon von 1864, no. 651. Vgl. A.N. F<sup>21</sup> ART 7635 DR 014 Série Photosalon/ F21 Art 4909 DR 010 Série Musée/ F21 ART 0450 DR 002 Série Artistes (Daten aus der Datenbank ARCADE in den Archives Nationales). Vgl. auch Charles Muller: Une messe sous la terreur, 1863, dazu Nancy Davenport: C.L. Muller: Conservatism and the French Revolution, in: Association canadienne-française pour l’avancement des sciences 1990. Iconographie et image de la Révolution française, Montreal 1990, S. 281.

<sup>69</sup> Salon von 1850/51, no. 734; vgl. A.N. F21/24.

das Schreckbild der Jahre 1793/94 an die Wand malt, kann man das Werk Debays ebenfalls nur als Mahnung verstehen.<sup>70</sup> Nicht ohne Berechtigung ist dem Künstler vom streng klassizistisch orientierten Kritiker Etienne Delécluze vorgehalten worden



Abb. 16 Paul Baudry, Charlotte Corday, 1860

„que les tableaux et les gravures de ce genre, au lieu d'arrêter les mauvaises passions, deviennent au contraire des renseignements précieux pour les foux ou les méchants qui désirent savoir comment il faut s'y prendre pour mal faire.“<sup>71</sup>

Damit machte der David-Schüler Delécluze auf eine Tatsache aufmerksam, die im Grunde genommen die gesamte offizielle Salonkunst mit ihrer allzu oberflächlichen Gefühlsästhetik betrifft und auf moderne Formen einer Betroffenheit schürenden Berichterstattung vorausweist. Die Empörung über den grauenhaften Sachverhalt muß sich fragen lassen, ob sie nicht eigentlich von einem entschiedenen voyeuristischen Interesse angetrieben ist. Etwas Ähnliches dürfte für die 1864 gezeigte, nicht mehr erhaltene *Episode de la fête de l'être suprême* von François Biard gelten. Hinter dem harmlosen Titel verbirgt sich eine Darstellung, die dem Besucher wohl das Blut in den Adern gefrieren ließ, zumin-

destens dann, wenn sie der ausführlichen Kommentierung im *Livret des Salons* auch nur einigermaßen nahekam:

„Dirai-je quel reproche les animaux firent aux hommes ce jour-là? Quand les douze boeufs qui promenaient je ne sais quelle déesse dont Robespierre suivait le char, approchèrent de cette place impregnée de meurtre, bien qu'elle eût été lavée, bien qu'elle fut recouverte d'un sable fin et épais, ils s'arrêtèrent paralysés d'horreur et ce ne fut qu'à coups d'aiguillon qu'on les força de passer outre.“<sup>72</sup>

Der Weg zu Zeugnissen der Trivialkultur, wie wir sie etwa im Pariser Musée Grévin finden, ist von hier aus nicht mehr lang.

Vieles von dem, was man in den 50er und 60er Jahren an *Vendée*-Ikonographie auf findet, hat einen deutlich lokalpatriotischen Bezug, stammten doch die betreffenden Künstler zum allergrößten Teil selber aus dem Westen Frankreichs. Auf breitere öffentliche Resonanz stießen solche Kollegen, die nicht an die reinen Antirevolutionäre erinnerten, sondern an eine revolutionäre Fraktion, die sich in den Augen der meisten Historiker des 19. Jahrhunderts als die moralisch einwandfreieste, politisch gemäßigt-reformistische und daher auch für das liberal-konservative Bürgertum der Zeit nach dem 1848er Umsturz akzeptabelste darstellte. Einige der führenden Salonkünstler der Jahrhundertmitte, Paul Delaroche, Etienne Billet und Henri-Félix Philippoteaux, zeigten in ihren Werken einen Moment aus den dramatischen letzten Tagen der Girondisten, die - nach anfänglich entschiedenem Republikanismus in wachsendem Gegensatz zur *Montagne* nunmehr teil-

<sup>70</sup> Vgl. den Beitrag von Ronald Gosselin in diesem Band.

<sup>71</sup> E. Delécluze: *Exposition des artistes vivants*: Paris 1851, S. 42.

<sup>72</sup> Salon von 1864, no. 164.

weise remonarchisiert<sup>73</sup> - gegen den Tod des Königs gestimmt hatten und daher unter dem Einfluß Marats liquidiert wurden.<sup>74</sup> (Abb.14) Alle drei evozierten noch vor dem Beginn des Zweiten Kaiserreiches das *Letzte Bankett der Girondisten* und unterstrichen deren heroische Bereitschaft, aufrechten Hauptes in den Tod zu gehen. Der schon erwähnte Charles Muller wiederum, einer der Lieblinge der Auftraggeber des *Second Empire*, erweckte die allerletzten Opfer der *Terreur* zu neuem Leben und gab in seinem riesigen, vom Staat in Auftrag gegebenen *Letzten Appel der zum Tode Verurteilten* eine Ansammlung von anrührenden Szenen wieder, die sich unmittelbar vor dem Aufruf der einzelnen Opfer zugetragen haben sollen.<sup>75</sup> (Abb.15) Im Abschreiten dieser lebensgroß dargestellten Begebenheiten - im Zentrum der monumentalen Tafel erblicken wir André Chenier, der wenige Jahre später von Auguste Préault an der Louvre-Fassade verewigt wurde<sup>76</sup> - hat der Betrachter das Grausen des Augenblicks nachzuempfinden, das Unglück der einzelnen Opfer zu seinem eigenen zu machen, die vom Kritiker Pelloquet vermerkte Stilisierung der Jakobiner ins Negative, der Gemäßigten ins Positive, als ideologische Aussage zu akzeptieren.<sup>77</sup>

Stand bei den genannten Arbeiten das Leiden einer ganzen Volks- oder politischen Gruppe im Vordergrund, so widmete man sich mit noch größerem Engagement den heldenhaften Einzelnen, die sich dem Terror der Radikalen entgegenwarfen oder unter ihm zugrunde gingen. Der genannte Muller ließ den Grafen Lanjuinais seine große vaterländisch-freiheitliche Rede gegen die Jakobiner vom 2. Juni 1793 wiederholen. Daß er dies dem späteren Napoleon-Kritiker 1869 erlaubte, mag mit der schwindenden Macht Louis-Napoléons zusammenhängen,<sup>78</sup> für den Künstler persönlich wird wohl entscheidend gewesen sein, daß sich Lanjuinais nach dem Thermidor vom republikanischen Girondisten zum entschiedenen Royalisten wandelte und sogar den *Weißten Terror* unterstützte.<sup>79</sup> Das Thema entsprach damit der revolutionskritischen Grundeinstellung des Malers und auch der allen Extremen abgeneigten Gesellschaft des Zweiten Kaiserreiches.

<sup>73</sup> Vgl. François Furet/ Denis Richet: *Die Französische Revolution*: Frankfurt 1987, S. 259 (dort der Hinweis auf die zeitgenössische Interpretation Michelets).

<sup>74</sup> Vgl. den Stich von E. Girardet nach Delaroche (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes); Billet im Salon von 1849, no. 182; Philippoteaux' Bild im Musée des Beaux-Arts/ Marseille

<sup>75</sup> Vgl. Nancy Davenport: „Le dernier appel des condamnés“ by Charles Louis Muller: *History Painting at Mid Century*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 103 (1986), S. 232ff. Vgl. die beißende Kritik Castagnarys (*Salons 1857-70*, Bd. I; Paris 1892, S. 344 ff), daneben auch *l'icône républicaine* (wie Anm. 62), S. 10.

<sup>76</sup> Vgl. Ch. Millard: *Préault's Commissions for the New Louvre: Patronage and Politics in the Second Empire*, in: *Burlington Magazine* 131 (1989), S. 627f.

<sup>77</sup> Théodore Pelloquet: *Salon de 1850/51*, aus: ders.: *La liberté de penser 7/38* (1850-51), S. 230.

<sup>78</sup> Salon von 1869, no. 1776. Vgl. dazu die Kritik Castagnarys (wie Anm. 74), S. 347. Castagnarys ätzende Kritik am Napoleon-Kult des zweiten Kaiserreiches ist selber ein Anzeichen für das geschwächte Regime. Beispiele für politisch liberalere künstlerische Projekte in den letzten Jahren des *Second Empire* bei Poisson (wie Anm. 15), S. 100; *Le Normand-Romain* (wie Anm. 27), S. 76ff.

<sup>79</sup> Vgl. Furet/ Richet (wie Anm. 73), S. 421.

Die großen Führer der bürgerlichen Revolution wurden dann in Bildern gefeiert, die heute nur noch in Ausnahmefällen aufzuspüren sind: An seinen Erfolg im 1830 durchgeführten Wettbewerb um die Ausstattung der *Chambre des Députés* knüpfte Joseph Court in der Mitte der 60er Jahre an, als er Boissy d'Anglas porträtierte, der sich 1795 in höchst brenzeliger Situation standhaft gegen die das Parlament stürmende „Volksmeute“ gezeigt hatte.<sup>80</sup> Die Erinnerung an Geoffroy de Saint Hilaire pflegte dann Henry-Daniel Plattel und begründete das im Kommentar zur Ausstellung damit, daß jener im Alter von 20 Jahren bei höchster Gefahr für sein eigenes Leben zwölf Priester gerettet habe, die während der Septembereufstände des Jahres 1792 im Seminar von St. Firmin eingesperrt gewesen seien und dort den sicheren Tod zu gewärtigen gehabt hätten.<sup>81</sup> Damit avancierte der Künstler zum typischen Protagonisten einer Salonmalerei, die das anekdotischerregende gegenüber dem historisch-bedeutsamen Moment in den Vordergrund rückte.

Zur Lichtgestalt verklärt wurde Charlotte Corday 1860 in Paul Baudry's, durch die Forschungen von Gabriele Sprigath bekannt gewordenem Bild aus dem Museum von Nantes.<sup>82</sup> (Abb. 16) Hatte David in seiner Hommage Marat zum neuen Christus stilisiert, so wird die Corday bei Baudry zur Haupt- und Identifikationsfigur. Ähnliches gilt für die meisten anderen Erinnerungen des 19. Jahrhunderts, genannt sei hier nur noch Gigoux' bescheidene Zeichnung aus dem Salon von 1848.<sup>83</sup> Im Kommentar des Salonlivrets zu Henri Schlesingers *Dernière Séance*, welche Jean Jacques Hauer beim Porträtierten der



Abb 17 Henri Coroëne, Der Dauphin wird von seiner Mutter getrennt, 1859

gefangenen Charlotte zeigt, wird eine solche Einstellung im Rückgriff auf eine Formulierung aus Lamartines *Histoire des Girondins* fixiert und für die Zukunft zur moralischen Verpflichtung erhoben:

„Charlotte Corday posa avec sérénité devant lui. On eût dit qu'en lui permettant de transmettre ses traits et sa physionomie à la postérité, elle le chargeait de transmettre son âme et son pa-

<sup>80</sup> Rouen, Musée des Beaux-Arts: vgl. auch Jean B.A. Vinchon: Boissy d'Anglas saluant la tête du député Féraud (Salon von 1855 - Exposition universelle, no. 4192, mit interessantem Kommentar; das Bild ging als Sieger aus dem Wettbewerb hervor, vgl. M.-C. Chaudonneret: Le concours de 1830 pour la Chambre des Députés: Deux esquisses d'A.-E. Fragonard au Louvre, in: *Revue du Louvre* 37 (1987/2), S. 131f.). Ein ähnliches Thema bei Louis P.-R. de Moraine (Salon von 1849, no. 1497).

<sup>81</sup> Salon von 1859, no. 248.

<sup>82</sup> Vgl. Gabriele Sprigath: Paul Baudry's „Charlotte Corday“ im Pariser Salon von 1861. Ein Beitrag zur Realismus-Debatte um 1860, in: *Städel-Jahrbuch N.F.* 5 (1975), S. 201 ff, weitere Beispiele für die Corday Rezeption in der Zeit: Williams (!) Borione: Charlotte Corday, Zeichnung 1859/ Alfred Déhodencq: Arrestation de Charlotte Corday, 1853 und 1868/ Alexandre Roche: Charlotte Corday, 1850/ Jean Gigoux: Charlotte Corday, Zeichnung 1848. Vgl. zum Thema die Ausstellung Charlotte Corday. Une normande dans la Révolution; Le Petit-Couronne 1989, vor allem S. 158ff.

<sup>83</sup> Abb. in Ausstellungskatalog Charlotte Corday (wie Anm. 82), S. 175. S. auch Alfred Déhodencq's *Verhaftung Charlotte Cordays* im Pariser Musée d'Orsay.

triotisme visibles aux générations à venir.<sup>84</sup>

Im übrigen pflegte die offizielle Kunst des Zweiten Kaiserreichs die Erinnerung an überzeugte Monarchisten wie *M. et Mlle de Sombreuil devant le tribunal de l'Abbaye, le 4 septembre 1792*,<sup>85</sup> oder an die Prinzessin von Lamballe, Freundin und Haushofmeisterin der Königin Marie-Antoinette, die während der Septembermassaker des Jahres 1792 zu Tode kam, und deren Ermordung von den Zeitgenossen für eine der grausamsten Taten der *Terreur* gehalten wurde.<sup>86</sup> Die Opfer waren hier, wie schon in der antirevolutionären Rhetorik seit der Restauration, zu den neuen Helden erhoben.<sup>87</sup>



Abb. 18 Charles-Louis Müller, Das Tischgebet, 1856/57

Alphonse L'Huillier ein Bild, das ebenso nur noch im eigenhändigen Kommentar erhalten ist, gleichwohl ein echtes Rührstück gewesen sein muß:

„Louis XVII au Temple (Il laisse tomber devant la porte de la prison occupée par ses parents les fleurs qu'il vient de cueillir sur la plate-forme de la tour.)“<sup>88</sup>

Und erst die Königsfamilie selber: Relativ selten kommemoriert wurde Louis XVI. in Person, seine Familie dafür um so häufiger. Einer manichäischen Ästhetik bedient sich Henri Coroëne wie so viele seiner Kollegen, wenn er in seiner *Trennung des Dauphins von seiner Mutter* die verschatteten Schergen der *Terreur* gegen die hell erleuchteten Mitglieder des königlichen Hauses stellt und an den Familiensinn des Betrachters appelliert, der sich über die brutale Trennung des jungen Thronfolgers von seiner Mutter empören soll.<sup>88</sup> (Abb. 17) Mehrere seiner Malerkollegen zeigten Louis XVII. im Temple, wo dieser Gelegenheit hatte, seine Elternliebe und Standhaftigkeit gegenüber den Übergriffen roher Unterschichtengewalt zu demonstrieren. Joseph Beaumé erklärte sein 1863 ausgestelltes Bild entsprechend, indem er darauf verwies, daß der gerade einmal acht Jahre alte Dauphin sich geweigert habe, die rote Jakobinermütze aufzusetzen.<sup>89</sup> Im folgenden Salon brachte Didier-

<sup>84</sup> Salon von 1859, no. 2715. Weitere Marat-Darstellung im Zweiten Kaiserreich: Edouard Michel: Marat écrivant son journal dans la cave du boucher Legendre, Salon von 1867, no. 1073.

<sup>85</sup> Marius Abel, Salon von 1863, no. 1. (vom Staat angekauft und an das Museum von Marseille überwiesen, vgl. A.N. F<sup>75</sup>/1113)

<sup>86</sup> Firmin Girard: Mort de la princesse de Lamballe, en septembre 1792, Salon von 1865, no. 907. Vgl. den *Dictionnaire de la Révolution française*, Reprint Nendeln 1975 (zuerst 1866-68), Bd. 2, S. 247f.

<sup>87</sup> Vgl. Ruth Kaufmann: Political Themes and Motifs in French Painting of the Restoration Period; PhD London 1978, S. 92ff.

<sup>88</sup> Salon von 1859, no. 687

<sup>89</sup> Salon von 1863, no. 103.

<sup>90</sup> Salon von 1864, no. 1228; vgl. auch Nicolas F.O. Tassaert: Le fils de Louis XVI au temple, Salon de 1855 (Exposition universelle), no. 4036; vgl. auch Joseph Beaumé: Louis XVII au temple, Salon von 1868, no. 159; Jacques-Emile Lafon: Louis XVII à la prison du Temple, ebd., no. 1397. Ein weiteres Sujet aus der *Terreur*-Geschichte: Jean Gigoux: Une arrestation sous la terreur von 1859 (Musée de Vesoul).





Abb. 19 Hippolyte Holfeld, Marie-Antoinette schreibt ihr Testament, 1864

Strukturell wäre hier wie bei so vielen anderen Exemplaren des anekdotischen Genres anzumerken, daß das Erzählbedürfnis offenbar derart groß geworden ist, daß es sich rein innerbildlich nicht mehr transportieren läßt und des ergänzenden Kommentars bedarf.

Mit besonderer Begeisterung aber widmete man sich Marie-Antoinette, der ja auch des dritten Napoleon Ehefrau, Kaiserin Eugénie, eine spezielle Zuneigung entgegenbrachte.<sup>91</sup> Gerne verwiesen die gelehrigen Maler auf die zufriedenen, im Kreise der Familie verbrachten Jahre vor dem großen Unglück der Revolution.<sup>92</sup> Lieber aber noch erinnerte man an die mit Haltung durchgestandene Zeit im Gefängnis. Hippolyte de la Charlerie zitierte sie 1865 erneut vor das Revolutionstribunal, Boichard, Lassalle und Muller<sup>93</sup> schauten durchs Schlüsselloch ihres Aufenthaltsraumes in der *Conciergerie*. (Abb. 18) Und Hippolyte Dominique Holfeld stilisierte sie in den Entwürfen für ein Porträt der Königin, die nach dem soeben ausgesprochenen Todesurteil

gerade dabei ist, ihr Testament zu verfassen, zur christlichen Märtyrerin.<sup>94</sup> (Abb. 19) In allen Fällen wurde hier die Naivität der reinen Seele gegen die - dargestellte oder suggerierte - Brutalität ihrer Mörder ausgespielt.

Eine ausführlichere Studie, die vor allem die kunstkritischen Reaktionen und auch gegenläufige Tendenzen ausführlicher berücksichtigen würde,<sup>95</sup> müßte die letztendlich staatspolitische Dimension der hier kursorisch angesprochenen künstlerischen Produktionen weitergehend belegen. Dabei wäre vor allem auch die Spezifik der Kommemoration im *Second Empire* etwa gegenüber der Thematisierung der Französischen Revolution

<sup>91</sup> Vgl. Nancy Davenport: *Maenad, Martyr, Mother: Marie-Antoinette Transformed*, in: *The Consortium of Revolutionary Europe 1750-1850. Proceedings 1985*, Athens/Georgia, S. 66-84; dies. (wie Anm. 68), S. 278.

<sup>92</sup> Beispiele: Eugène Bataille nach Werthmüller: *Marie-Antoinette et ses enfants*, 1867 (Versailles, Musée du Château) Lucien de Latouche: *Promenade de Marie-Antoinette et de ses enfants à Trianon*, Salon von 1868.

<sup>93</sup> Alcide Boichard: *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Salon von 1865, no. 224/ Louis Simon Lassalle: *Marie-Antoinette à la Conciergerie*/ C.L. Muller: *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, Salon von 1857, no. 1982 (Kunsthalle Hamburg).

<sup>94</sup> Salon von 1864, no. 956. Zu nennen wäre hier ferner: Jean-Louis Dulong: *Marie-Antoinette, à la Conciergerie, interrogée par les députés Saint-Just et Lebas sur une lettre interceptée*, Salon von 1868, no. 867; Louis-Antoine-Victor Pellegrin: *La reine à la Conciergerie, octobre 1793*, Salon von 1868, no. 1943; H.F.J. de Vignon: *Marie-Antoinette à la Conciergerie*, ebd., no. 2505.

<sup>95</sup> Es sei in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen, daß im Bereich der Geschichtsmalerei mit Themen aus der französischen Revolution auch Werke entstanden sind, die nicht in die hier beschriebene „revisionistische“ Tendenz hinein passen. Als eines der - allerdings seltenen - Beispiele nenne ich Louis-Georges Briguibouls *Robespierre dans la salle du Comité de Salut Public; le 10 thermidor an II*, das im Salon des Jahres 1863 (no. 280) immerhin mit einer Medaille dritter Klasse ausgezeichnet wurde. Es zeigt den toten Robespierre in einer heroisierenden, an Davids Revolutionsikone des toten Marat erinnernden und damit christianisierend überhöhenden Disposition. Zum gleichen Thema s. auch Alfred Mouillard: *Arrestation de Robespierre le 10 thermidor*, ebd., no. 1831.

während der Juli-Monarchie genauer zu bestimmen. In diesem ersten Zugriff müßte aber immerhin erstens die grundsätzlich kritische Behandlung deutlich geworden sein und sollte zweitens sich eine durchweg zu beobachtende allgemeine Tendenz der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts gezeigt haben: Diese nämlich neigte dazu, historische Ereignisse stark zu emotionalisieren, deren historische Bedeutsamkeit gegenüber der menschlichen Erlebbarkeit zu relativieren. Es liegt auf der Hand, daß propagandistische Intentionen im Rahmen solcher neuen Wirkungsmechanismen indirekter, aber um so effektiver zum Zuge kamen.