

POLITISCH-GENEALOGISCHE INSZENIERUNGSSTRATEGIEN DER BOURBONEN IN DER FRANZÖSISCHEN KUNST DER ZWEITEN RESTAURATION (1815–1830)*

Dominic Olariu

Ausgangspunkt dieses Aufsatzes ist die in der Französischen Revolution begangene Profanierung der Königsgräber in der Kathedrale von Saint-Denis nördlich von Paris, Frankreichs ehrwürdiger Monarchen-Nekropole.¹ Mit Bezug auf den jakobinischen Abgeordneten Bertrand Barère beschreibt Suzanne Glover Lindsay in ihrer 2012 erschienenen Monographie über ‚Funerary Arts and Tomb Cult‘ die Schändung der Gräber und Zerstörung der Grabmonumente im August und Oktober 1793 als nachträgliche „Exekution“ der Nobilität. Aus Sicht der Zeitgenossen erfüllten diese Zersetzungen die Symbolik einer Bestrafung der Tyrannen für ihre Eitelkeiten und reinigten Frankreich von ihrem Andenken im Sinne einer *damnatio memoriae*.² Sie kamen der Verletzung eines Tabus gleich, um die alte Ordnung aufzubrechen und das kollektive Gedächtnis zu kontrollieren.

21 Jahre später erhielt Frankreich erneut eine Monarchie mit einem Vertreter aus dem Haus Bourbon. Diesmal war es eine konstitutionelle Regierung, die vor dem genannten Hintergrund aber dennoch legitimiert werden musste. Tatsächlich war die Französische Restauration eine politisch spezifische Epoche. Eingezwängt zwischen zwei kritischen Momenten der französischen Geschichte, dem Ende des Ersten Französischen Kaiserreichs unter Napoleon Bonaparte, das auf die Französische Revolution folgte und 1814 sein Ende fand, und der Julirevolution, die 1830 zum Sturz der Bourbonen und zur Bildung einer Monarchie aus dem Haus Orléans führte, war die Wiederherstellung der Bourbonenmonarchie aus politischer Sicht in ihrer Anfangsphase vor allem eine Versöhnung mehrerer politischer Strömungen der Gesellschaft, die von kaiserlich und royalistisch bis zu republikanisch und antiautoritär reichten.³ Unterbrochen wurde die wiederhergestellte Bourbonenherrschaft durch Napoleons Rückkehr aus der Verbannung im Jahr 1815 und

seine 100-tägige Machtübernahme, die zur Einteilung der Epoche in eine Erste und eine Zweite Restauration führte.

Erstaunlicherweise sind der Zweiten Restauration als epochalem Phänomen von Seiten der Kunstgeschichte nur vereinzelt und den politischen Ambitionen seiner Kunstwerke in noch geringerem Maße Forschungen gewidmet worden. So konstatierte 1971 der britische Kunsthistoriker Francis Haskell:

„No kind of art was more influential during the first half of the nineteenth century and none has now so hopelessly retreated beyond the frontiers of our appreciation. [...] almost no attention has been paid to a problem that is one of the most fascinating in the history of art from any number of different points of view: that is, the attempts made by artists [...] to look back into their national histories in order to be able to express their feelings about their own times.“⁴

Haskell bezog sich explizit auf den mächtigen, seit Napoleons Herrschaft zu verzeichnenden Anstieg von Gemälden, die die Rekonstruktion historischer Ereignisse der französischen Geschichte thematisierten. Die historischen Bilder mussten, so war Haskell überzeugt, dem Publikum, das immerfort damit befasst war seine Vergangenheit mit der neuen Welt des 19. Jahrhunderts abzuwägen, besonders signifikant erscheinen.

Haskells Standpunkt, den er in einem mäßig langem Aufsatz äußerte, bezeichnenderweise mit ‚Manufacture of the Past in Nineteenth-Century Painting‘ betitelt, ist seitdem anhand punktueller Studien mehrmals bestätigt worden.⁵ Die im 19. Jahrhundert zunehmende Produktion von Gemälden mit Begebenheiten der mittelalterlichen und neuzeitlichen Geschichte Frankreichs ist in Werkanalysen renommierter Künstler wie Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) und Eugène Delacroix (1798–1863)

bemerkt und als darin einbezogene gesellschaftliche Ambition interpretiert worden. Ohne die Fragestellung weiter zu vertiefen, bemerkten neben Francis Haskell unter anderem Robert Rosenblum und Ruth Kaufmann in den 70er Jahren des letzten Jahrhunderts, dass Künstler erst während der Zweiten Restauration begannen, Themen der französischen Geschichte häufig zu verarbeiten, sieht man einmal von älteren Schlachtenbildern und einzelnen anderen Ausnahmen ab.⁶

Bis zur heutigen Gegenwart hat Haskells Urteil kaum an Gültigkeit verloren. Die 1999 publizierte Monographie von Marie-Claude Chaudonneret 'L'État et les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet' befasst sich eingehend mit archivalischen Quellen dieser Epoche, allerdings nur in Hinblick auf das Verhältnis der Kunst und Künstler zur offiziellen Verwaltung der Künste im bourbonischen Staat.⁷ Es war eine bewusste Entscheidung Chaudonnerets, im Allgemeinen die Interpretation einzelner Kunstwerke außen vor zu lassen, um zunächst „das textliche Quellenmaterial zu befragen“, sodass ihre Untersuchung ganz auf Abbildungen verzichtet.⁸ So unentbehrlich sich diese Monographie für weitergehende Forschungen der Kunst in der Zweiten Restauration erweist, die Analyse der Autorin befasst sich in erster Linie mit der Struktur der Administration der Künste und weniger mit dem unter dieser Administration entstehenden Bildmaterials. Chaudonnerets Monographie selbst und die 2003 dazu verfasste Rezension von Nina Athanassoglou-Kallmyer, einer der führenden Expertinnen der französischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vermerken einen vorherrschenden Mangel an kunsthistorischen Studien zur Epoche der wiederhergestellten Bourbonenmonarchie:

„With only a few studies on the subject, the Bourbon Restoration and its culture, generally perceived as a 'low' moment in French history, is perhaps one of the least explored fields in the history of France's early modernist art.“⁹

Der vorliegende Aufsatz untersucht den Einsatz historischer Bourbonenfiguren in der Kunst der Zweiten Restauration auf seine politische Ebene hin. Die erhöhte Sensibilität für Persönlichkeiten

der Bourbonendynastie sowie der zur Schau gestellte ikonographische Erfindungsreichtum waren visuelle Mittel, mit denen die Kunst medienübergreifend versuchte, die propagandistischen Ziele der neu gegründeten konstitutionellen Monarchie zu befriedigen. Mir geht es im Folgenden um die Anfangsjahre dieser Periode, in denen die politische Botschaft der bourbonischen Legitimation essentiell war und was paradigmatisch für andere Bildaussagen aufgezeigt werden soll. Schließlich ging es darum, nach den Umstürzen der Französischen Revolution erneut die Regierungsform der Monarchie einzuführen und zu konsolidieren. Zwar handelte es sich um eine Monarchie unter veränderten Vorzeichen, jenen nämlich, die in einer konstitutionellen Form dem Volk Mitspracherecht einräumten. Doch musste gleichzeitig sichergestellt werden, dass schlechte Erinnerungen nicht wachgerufen wurden.

Dennoch musste eines der Ziele der Künstler dieser Zeit sein, die erst kürzlich zurückgekehrten Bourbonen zu glorifizieren und preisen, und zwar nicht, wie Kaufmann es prägnant formulierte, „indem sie für sie eine adlige Herkunft erfanden, denn das war das wichtigste Attribut, das die Bourbonen tatsächlich bereits besaßen, sondern indem sie die Bevölkerung daran erinnerten, dass das neue Königshaus durchaus von aristokratischer Herkunft war“.¹⁰

In diesem Kontext erwies sich die nationale Geschichte als hilfreich. Denn die Mitglieder der neu eingesetzten Königsfamilie waren, anders als ihre Vorgänger des 17. und 18. Jahrhunderts, nahezu vollkommen unbekannt, als Ludwig XVIII. im Jahr 1814 den Thron bestieg. Um die Situation im Jahr 1814 mit den Worten der Historiker Emmanuel de Waresquiel und Benoît Yvert auszudrücken: „Insbesondere für die neue Generation sind die Bourbonen nicht einmal ein Gegenstand der Neugierde. Am Gymnasium ist der Geschichtsunterricht eher oberflächlich und vor allem zensuriert. Man spricht zwar ein wenig von Heinrich IV. und Ludwig XIV., aber man sagt nicht, dass sie Bourbonen waren. [...] Keiner in einer Vorlesung von drei- bis vierhundert Medizinstudierenden“, so zitieren Waresquiel und Yvert einen damaligen Studenten, „kann bezüglich Ludwig XVIII. sagen, wer er ist, welchen Namen er in der Fami-

lie der Bourbonen trug, welche die noch lebenden Mitglieder der Familie waren.“¹¹

Deshalb war es die Aufgabe der Künstler, nicht nur die ruhmreichen Taten des neuen Bourbonen auszurufen, sondern auch seine berühmten Vorfahren im traditionell königlich-tugendhaften Auftreten und dementsprechenden Handlungen zu zeigen, und so subtil, aber durchaus wirksam auf die amtierenden Bourbonen anspielend.¹²

Natürlich existierten künstlerische Vorbilder für diese Art der Glorifizierung, aber nur wenige waren für die zusätzliche, den Künstlern erst kürzlich zugefallene Aufgabe geeignet – insbesondere in der Anfangszeit der Zweiten Restauration. Diese waren gefordert eine neue Bildsprache zu finden, die der neuen politischen Situation Frankreichs entsprach.

Louis Hersents, Ludwig XVI. verteilt Almosen an die Armen

Eines der kurz nach der Ankunft Ludwigs XVIII. in Frankreich ausgeführten Werke ist das Ölgemälde ‚Ludwig XVI. verteilt Almosen an die Armen im harten Winter von 1788‘ des wenig bekannten Malers Louis Hersent (Abb. 1).¹³ Die Szene spielt sich im Winter 1788 ab, der als der strengste Winter des Jahrhunderts galt, und illustriert eine Anekdote, die in der Zweiten Restauration auch in eine Biographie des Königs aufgenommen werden sollte.¹⁴ Ludwig XVI., der letzte Bourbonenkönig des 18. Jahrhunderts, hat sich von seinem Gefolge gelöst, um allein den Bedürfnissen der Armen in einem benachbarten Weiler nachzukommen. Das Narrativ wird im Vordergrund von den einfachen, schneebedeckten Hütten der Dorfbewohner gerahmt, während in der Ferne das deutlich auszumachende Schloss von Versailles in einen grauen Winterhimmel übergeht. Die überraschten Einwohner haben sich freudig und ehrfurchtsvoll um den König geschart. Dieser hat scheinbar gerade einem ehrerbietig blickenden Mädchen, dessen Wange er noch berührt, eine Goldmünze gegeben und wendet sich jetzt einer älteren Familie zu, die aus der rechten Hütte herausgetreten ist. Er hat der alten, vornüber gebeugten Frau einen Geldbeutel überreicht, und nimmt von ihrem betagten

Ehemann – ein ehemaliger Soldat, der noch eine Kriegsauszeichnung auf seiner Brust trägt und sich auf seiner Enkeltochter stützt – einen militärischen Gruß mit Güte und Feingefühl entgegen.¹⁵

Das Bildthema war damals einzigartig, nicht nur hinsichtlich der verwendeten Ikonographie, die den König ohne Prunkkleidung, in fast intimer Interaktion mit den Bewohnern, umgeben von der Einfachheit der Armut, zeigt.¹⁶ Auch das Kolorit bleibt in der Palette der Erdfarben und vermeidet intensive Farben, und damit übertriebene Glorifizierung.

Aus heutiger Sicht würde man die ‚Güte Ludwigs XVI.‘ als zentrale Aussage der Bildinterpretation erwarten. Doch erweist sich letztere bei genauerer Betrachtung als weitaus vielschichtiger. Das Gemälde war eine offizielle Auftragsarbeit von Ludwig XVIII. an Hersent aus dem Jahr 1816.¹⁷ Mit diesem und anderen Aufträgen beabsichtigte Ludwig in seinem Königsschloss der Tuileries napoleonische Werke auszutauschen.¹⁸ Hersents Gemälde wurde für die ‚Galerie de Diane‘ der Tuileries bestellt, die unter Napoleon mit ihm glorifizierenden Werken ausgestattet worden war. Diese Gemälde wurden unter Ludwig XVIII. entfernt und zunächst durch Gobelins ausgetauscht. Das längerfristige Ziel war es, die Verherrlichung Napoleons durch Ludwigs XVIII. zu substituieren.¹⁹ Zunächst aber wurde das Gemälde, wie es in der Zweiten Restauration für die königlichen Kunstaufträge üblich werden sollte, in der öffentlichen Ausstellung des Salon de l’Académie royale des Beaux-Arts des Jahres 1817 bekannt gemacht.

Dieser im regelmäßigen Turnus von etwa zwei Jahren stattfindende Kunstsalon hatte in Frankreich eine bereits 170-jährige Tradition und stellte Werke der Mitglieder der Académie des Beaux-Arts aus.²⁰ Er hatte sich im 19. Jahrhundert zum wichtigsten künstlerischen Ereignis Frankreichs entwickelt und stellte den Kern des Systems der Bildenden Künste dar.²¹ Der Salon fand in Paris statt und war ein Spiegel der zeitgenössischen französischen Kunst und ihrer aktuellen Richtungen, sodass er in der Zweiten Restauration auch ‚Salon des artistes vivants‘, der lebenden Künstler, genannt wurde.²² Er war gleichzeitig ein wichtiges Bildungsmedium, denn er finanzierte Künstlerkurse und fungierte zudem als Kunstgalerie, in der Künstler mit Käufern in Kontakt treten konnten.



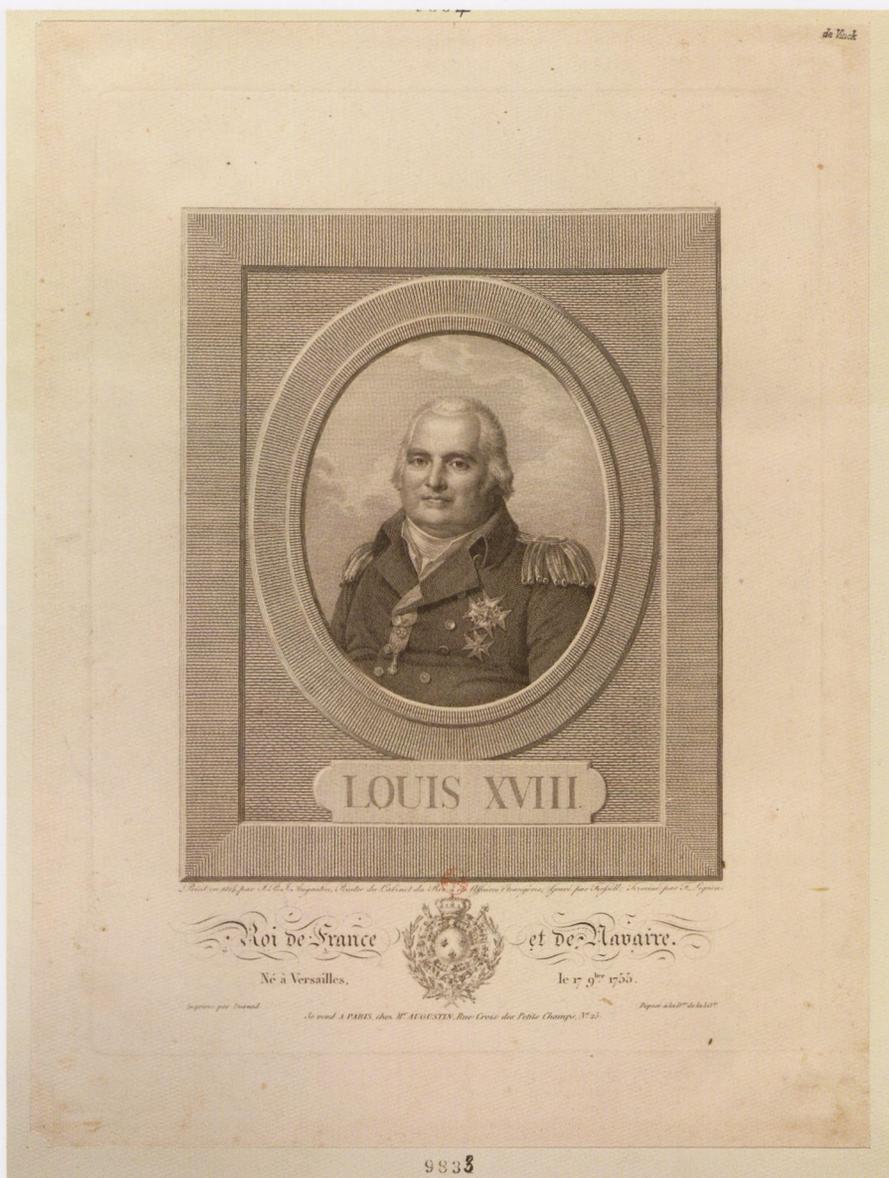
1 Louis Hersent, ‚Ludwig XVI. verteilt Almosen an die Armen im harten Winter 1788‘, (1817), Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon

Vorrangig war der Salon jedoch eine öffentliche, in der Regel dreimonatige Kunstausstellung, die den Bürgern eine kritische Meinungsbildung erlaubte, denn der Salon hatte seit dem 18. Jahrhundert die Entfaltung der modernen Kunstkritik gefördert.²³ Gleichzeitig konnte er aber auf die Besucher über die präsentierten Werke einen nicht unbeträchtlichen Einfluss ausüben. In der wiederhergestellten Bourbonenmonarchie war der Eintritt zum im Louvre stattfindenden Salon an Sonn- und Feiertagen frei und stand allen sozialen Schichten offen.²⁴

Hersent zeigte sein Gemälde auf dem Salon von 1817, der aufgrund der Umstellungen der wieder eingeführten Monarchie in diesem Jahr zum ersten Mal seit Napoleons Kaiserreich erneut stattfand.²⁵ Als königlichem Auftrag kam dem Gemälde ganz offensichtlich die Aufgabe zu, die Legitimation

des amtierenden Monarchen zu bestätigen. Als befremdlich mag die Wahl des Sujets verstanden werden. Schließlich war Ludwig XVI. der letzte absolutistische Monarch des 18. Jahrhunderts, unter dem es zum Ausbruch und zur Verschärfung der Französischen Revolution gekommen war und der auf der Guillotine geköpft wurde.²⁶

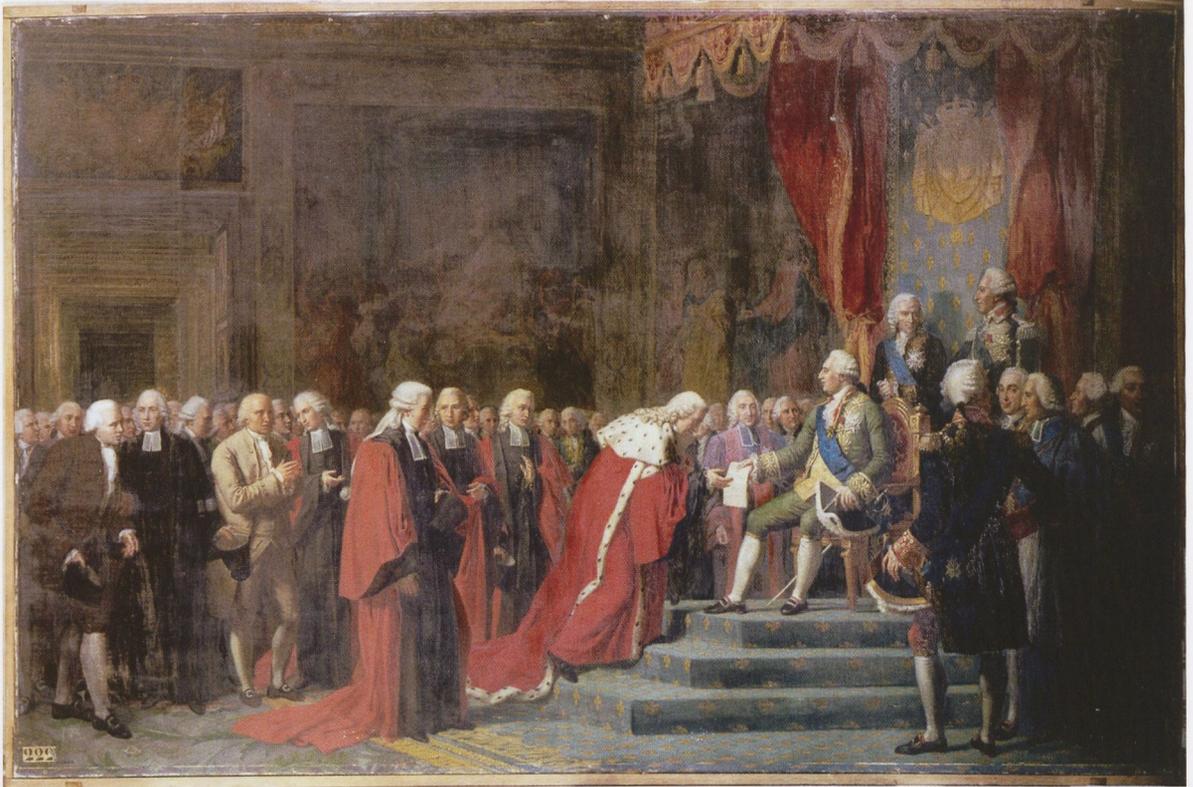
Doch die Bearbeitung Hersents thematisiert subtil mit den verfallenen Hütten und dem im Bildtitel genannten Winter des Jahres 1788, just jenem vor Ausbruch der Revolution, die langen und leidvollen Missstände und Kriege der auf die Revolution folgenden Jahre. Der zwar immer noch treu salutierende, aber ausgezehrt und invalide Veteran ist gleichsam die Personifikation der nach unzähligen Schlachten erschöpften Bevölkerung von 1815. Dagegen sind die Ruhe und Mild-



2 Jean-Baptiste Jacques Augustin, Christian Didrik Forssell, Étienne Frédéric Lignon, ‚Ludwig XVIII. König von Frankreich und Navarra‘ (29. Jan. 1817), Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie

tätigkeit der Figur Ludwigs XVI. fest im Bildzentrum verankert, eine Allusion auf die stabile und friedvolle Regierung des neuen Bourbonenkönigs Ludwig XVIII. Die großmütigen Taten, zu denen das Haus Bourbon noch am Vorabend der Französischen Revolution fähig war, im Bild durch Ludwig XVI. repräsentiert, standen stellvertretend für die Rückkehr der Bourbonendynastie auf den Thron.

Hersents Bemühungen konzentrierten sich darauf, über den Bildgegenstand die dynastische Verbindung zwischen beiden Königen anzudeuten – tatsächlich war Ludwig XVIII. der Bruder von Ludwig XVI. – und gleichzeitig eine Fortsetzung der bourbonischen Wohltätigkeit und Güte zu signalisieren. Dafür glied Hersent die Gesichtszüge des ehemaligen Regenten an die des amtierenden an (Abb. 2).²⁷



3 René Théodore Berthon, ‚Louis XVI. überantwortet die Rechte über die Domäne von Guyana an die Bewohner von Guyana, 1786‘ (1817), Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Das Publikum war durchaus empfänglich für diese Inhalte. Die Kritiken des Salons, die wie üblich in diversen Organen publiziert wurden, erkannten die politischen Aussagen in Hersents Gemälden und goutierten seine Perspektive, auch wenn dies genauso subtil geschah wie das Agieren der pikturalen Aussage selbst.²⁸ Der Kunstkritiker Charles Paul Landon publizierte seine ‚Bemerkungen über den Verdienst der Ausführung‘ zu einer Auswahl von Werken in einer Broschüre, die vom Louvre herausgegeben wurde und noch während des Salons erschien. Da der Salon 1817 im Louvre stattfand, hatte diese Schrift eine Art offiziellen Charakter. Landon lobt die weniger lebhaften und stechenden Farben, die in anderen mittelmäßigen Gemälden eingesetzt wurden und notiert zur Königsdynastie:

„Welche Familie war in den Tugenden fruchtbarer als die augusteische Familie der Bourbonen! Und un-

ter den Tugenden der Bourbonen, die ihnen immer Bewunderung und Wertschätzung zukommen lassen werden, welche andere hat mehr Recht auf unsere Huldigung als ihre Nächstenliebe für die Armen, ihre Gunst gegenüber den Unglücklichen?“²⁹

Ein zweiter Kritiker, Gault de Saint Germain, der ebenso eine Broschüre mit Kommentaren zu ausgestellten Werken herausgibt, vergleicht die Güte des Königs mit jener des Marcus Aurelius, Titus und Trajan.³⁰ Edme-François-Antoine-Marie Miel, ein weiterer Kritiker, führt in einem ‚Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817‘ aus, wie Ludwig XVI. sein Schloss allein und im Geheimen verließ, um den Armen zu helfen.³¹ Schließlich, um ein letztes Beispiel zu nennen, preist Émeric-David in der Regierungszeitung ‚Moniteur universel‘ die „treuherzige und reizvolle Wahrheit“, mit der Hersent die Güte des Königs und die ihm zugetragene Verehrung darstellte.³²

Malstil als Verweis auf ehemalige Bourbonen

Die Anspielung auf die Wiederaufnahme der glücklichen Fortführung der Bourbonendynastie war im Salon von 1817 durch die Präsenz weiterer Auftragsarbeiten des Königs, die die Güte der Bourbonen verherrlichten, offenkundig. So stellte ein Gemälde des Malers René Théodore Berthon dar, wie Ludwig XVI. 1786 die Seerechte von Guyana an dessen Bevölkerung abtrat, und Jean-Joseph Ansiaux malte Ludwig XIII., den zweiten Monarchen des Bourbonenhauses, wie er den Maler Poussin per Vertrag zum Hofmaler avancierte (Abb. 3, 4).³³ In derartigen Gemälden scheint auf, dass die Künstler der Zweiten Restauration selbst den Malstil einsetzten, um an die dargestellte Epoche zu erinnern. Ansiaux' Gemälde erinnert in der Farbgebung, der Anordnung der

Figuren, der im Raum befindlichen Attribute, aber auch dem Bildthema selbst an unter den Bourbonen des 17. und 18. Jahrhunderts ausgeführten Gemälde.³⁴ Es ließe sich beispielsweise an Henri Testelins Gemälde ‚Colbert stellt Ludwig XIV. die Mitglieder der 1667 gegründeten Akademie der Wissenschaften vor‘ denken, das den ähnlichen Inhalt eines wichtigen Staatsmannes, der dem König Mitglieder einer der königlichen Akademien vorstellt, verbildlicht (Abb. 5).³⁵ Landon verwies selbst auf dieses Verhältnis zur älteren Malerei Frankreichs, denn unter den von ihm aufgezählten Künstlern, die von der Großzügigkeit ihrer Herrscher profitierten, nennt er allein den Franzosen Le Brun, mit dessen Malweise Ansiaux' Gemälde sicherlich ebenso gut vergleichbar ist.³⁶ Schließlich verwies Landon darauf, dass Ansiaux' Poussin unbedingt an das Selbstporträt des



4 Jean Joseph Ansiaux, ‚Ludwig XIII. ernennt Poussin per Vertrag zum Hofkünstler‘ (1817), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



5 Henri Testelin, ‚Colbert stellt Ludwig XIV. die Mitglieder der 1667 gegründeten Akademie der Wissenschaften vor‘ (ca. 1670er Jahre), Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Letzteren im Louvre erinnerte, das Ansiaux sich zum Vorbild genommen habe.³⁷

Berthons Gemälde dagegen bezog sich auf ältere Staatsgemälde der Bourbonen, so Antoine Coypels Stück ‚Ludwig XIV. empfängt die Gesandten aus Persien im Spiegelsaal von Versailles am 19. Februar 1715‘ aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts.³⁸ Doch gleichzeitig erinnerte Berthons Gemälde vor allem an Jacques-Louis Davids ‚Kaiserkrönung Napoleons I.‘, der diesem Motiv wenige Jahre zuvor zu einem neuen, herausragenden Renommee verholfen hatte.³⁹ Berthon hatte damit ganz offensichtlich eine „milde“ Glorifizierung Ludwigs XVIII. intendiert, doch die Analogie mit Davids Opus wurde als derart unzweideutig wahrgenommen, dass die Kritiker des Salons von 1817 Berthons Werk überhaupt nicht erwähnten. Doch just dieser Umstand verdeutlicht, dass die öffentliche Besprechung der Kunst unter Ludwig XVIII. durchaus kanalisiert war, ob durch die Administration des Königs selbst oder aus einer freiwilligen Entscheidung der Kritiker heraus, die Repressalien befürchteten. Die öffentliche Diskussion von Bildgegenständen, die vergegenwärtigen konnten, dass Ludwig XVIII. als Monarch immer noch eine große Machtstellung innehatte, wurde meist vermieden.

tigen konnten, dass Ludwig XVIII. als Monarch immer noch eine große Machtstellung innehatte, wurde meist vermieden.

François Gérard, ‚Einzug Heinrichs IV. in Paris‘

Doch der Regent, auf den sich die Kunst der Zweiten Restauration am häufigsten und kontinuierlich beziehen sollte, war Heinrich IV., der die Reihe der Bourbonenherrscher eingeleitet hatte. Bereits zu seinen Lebzeiten war er sehr populär und galt in bestimmten Teilen Frankreichs als „le bon roi“, sodass die ideelle Verbindung von Ludwig XVIII. mit ihm nicht nur auf den prominentesten Bourbonen zurückgriff, sondern auch die Vorstellung einer gerechten Regierung propagierte. Gleichzeitig war Heinrich IV. der Gründer der Bourbonendynastie, und Ludwig XVIII. bemühte sich beide Aspekte mit seiner eigenen Person zu verbinden.

Manifest wird diese Intention im Historienbild ‚Einzug Heinrichs IV. in Paris im Jahr 1594‘, das François Gérard im Auftrag des Königs 1816 malte und auf dem Salon von 1817 ausstellte (Abb. 6).⁴⁰

Wie aus zeitgenössischen Quellen hervorgeht, wurde das Thema von Ludwig XVIII. vorgegeben, und Gérard wurde mit authentischen Belegen und Dokumenten ausgestattet, um die Historizität des Ereignisses so genau zu dokumentieren wie möglich.⁴¹ Ohne auf Gérards komplexe Bildkomposition und Ikonographie in allen Einzelheiten eingehen zu können, veranschaulicht der historische Kontext des Auftrags immerhin die genealogische Inszenierung für Ludwig XVIII.

Zunächst muss erwähnt werden, dass die Eröffnung des Salons von 1817 am 24. April stattfand, der den dritten Jahrestag der Rückkehr nach Frankreich aus dem Exil von Ludwig XVIII. im Jahr 1814 markierte.⁴² Damit wurde nicht die Ankunft des neuen Bourbonen und die Signifikanz seiner Machtergreifung zelebriert, sondern auch das thematische Motiv des „Eintreffens“ akzentuiert. Um diese beiden Aspekte noch zu betonen, wurde Gérards Gemälde nicht etwa bei Eröffnung des Salons, sondern erst am 8. Juli desselben Jahres ausgestellt.⁴³ Dieser Tag feierte seinerseits das zweijährige Jubiläum von Ludwigs erneuter Ankunft in Paris nach Napoleons politischem Intermezzo im Jahr 1815. Damit wurde das Thema

des „königlichen Eintreffens“ zur Leitidee des Salons von 1817 und war bereits zutiefst politisch konnotiert. Beide Bourbonen, Heinrich und Ludwig, waren allein über die Präsenz von Gérards Gemälde im Salon miteinander in Bezug gesetzt.

In der Illustrierung des Geschehnisses steigerte Gérard die Bezugnahme und pointierte die historischen Parallelen zwischen beiden Herrschern. Als Heinrich IV. 1594 in Paris einmarschierte, agierte er nicht als Eroberer einer feindlichen Stadt, sondern kehrte in seine eigene Hauptstadt zurück. Nach einem schmerzlichen und scheinbar endlosen Bürgerkrieg, hatte er die Kapitulation der Katholischen Liga ermöglicht, indem er selbst wenige Monate zuvor zum Katholizismus übergetreten war. Sein oberstes Ziel war die Einigung seines erschöpften und entzweiten Volks, und so gab er diesem mit seinem Einzug in Paris zu verstehen, dass letzterer dem Beginn einer Versöhnung gleichkam, den er mit einer allgemeinen Amnestie einläutete.

Wie auch sein Vorgänger erreichte Ludwig XVIII. bei seinem Einzug in Paris 1814 als legitimer Monarch eine zuvor eroberte Hauptstadt mit der Absicht, ein geteiltes Volk zu regieren, das



6 François Pascal Simon Gérard, ‚Einzug Heinrichs IV. in Paris im Jahr 1594‘ (1817), Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon

nach den Wirren der Revolution und der Napoleonischen Kriege dringend auf Frieden und Versöhnung hoffte. Das war erst recht der Fall bei seiner zweiten Ankunft in Paris im Jahr 1815 nach Napoleons 100-tägiger Herrschaft.

Doch Gérard passte das Ereignis von 1594 an die Gegenwart an und stellte weitaus mehr dar als nur einen bewunderten und von einer freudigen Menschenmenge empfangenen Herrscher. Die Bürger nehmen aktiv am Geschehen teil und verharren nicht passiv in Demut vor dem König, wie das bei älteren Reiterdarstellungen der absolutistischen Könige der Fall gewesen war, sodass eine demokratischere und wechselseitige Beziehung zwischen dem König und den Bürgern vermittelt wird, die auf das Parlament anspielt. Die einheitliche Vorwärtsbewegung suggeriert eine gemeinschaftliche Anstrengung und somit, auf den historischen Kontext übertragen, die Versöhnung des Volks. Gérard gelang es derart, die essentiellen politischen Bildaussagen – die monarchische Größe einerseits und die Bedeutung der Bourgeoisie andererseits sowie die Möglichkeit einer gemeinsamen Aussöhnung und eines daraus resultierenden Friedens – dem Betrachter unverzüglich mitzuteilen. Indem durch den Rückbezug auf den „bon roi“ – von ihm sagte der Herzog von Sully, er sei mit so vielen Qualitäten ausgestattet gewesen, dass er andere das Fürchten lehrte, aber immer nur jene einsetzte, die dazu führten ihn zu lieben, wie der Kritiker des ‚Moniteur Universel‘ erinnerte – natürlich auf Ludwig XVIII. verwiesen wurde, unterstrich Gérard die Bedeutung der Bourgeoisie und des politischen Gleichgewichts in der konstitutionellen Monarchie, was in der Darstellung eines unnahbaren Monarchen nicht möglich gewesen wäre.⁴⁴

Die Mehrheit des Publikums verstand den erstrebten Vergleich und nahm ihn dankend an. Landon bezeichnete das Gemälde in seinen kritischen Bemerkungen als „Meisterwerk“ und pries die darin ausgedrückte Freude.⁴⁵ Gérards Werk wurde außerdem in diversen Tageszeitungen besprochen, unter anderem im ‚Moniteur Universel‘, die wie erwähnt das offizielle Blatt der Regierung war, wo der Kritiker Toussaint-Bernard Émeric-David anmerkte: „Wir können nicht sagen, ob der Künstler die Vergangenheit oder die Gegenwart gemalt hat.“⁴⁶ In ‚Le Constitutionnel‘

ehrte ein Kunstkenner die Tatsache, dass Gérard nicht den Fehler begangen hatte, den König allzu „grandios“ zu malen, wie Rubens es in seinen Porträts getan habe.⁴⁷

Ludwig XVIII. schließlich betonte *in persona* dieses Vexierbild der Bourbonen, indem er es sich bei seinem ersten Besuch des Salons nicht nehmen ließ, wie Landon ausführt, lange vor dem Gemälde zu verharren und seine Genugtuung darüber auszudrücken und mehrmals zu ihm zurückzukehren. „Bei seiner zweiten Visite des Salons ernannte Seine Majestät vor dem Gemälde selbst, zusammen mit den wichtigsten Persönlichkeiten seines Hofes, Monsieur Gérard zu seinem ersten Künstler.“⁴⁸

Kritik an der Eigeninszenierung der Bourbonen in der Kunst

Doch es käme einer historischen Verzerrung gleich, die öffentlichen Reaktionen auf die Kunst der Zweiten Restauration als durchgehend positiv zu bezeichnen. Die Selbstdarstellung Ludwigs XVIII. als Nachfolger der Bourbonen des Ancien Régime wurde verstanden. Doch dort, wo sie dazu tendierte, den aktuellen Monarchen zu sehr zu verherrlichen oder seinen Einfluss zu verharmlosen, wurden kritische Stimmen laut. Helen Osterman Borowitz hat diesen Aspekt für den Salon von 1817 in einem beeindruckenden Kapitel ihrer Monographie über den Einfluss der Kunst auf die französische Literatur in der Periode des 17. bis 20. Jahrhunderts analysiert.⁴⁹ Sie skizzierte, wie der Dichter und Mitarbeiter der Tageszeitung ‚Le Constitutionnel‘ und, nach deren Zensur und Einstellung, der Literaturzeitschrift ‚Mercure du XIXe siècle‘ Henri de Latouche (Hyacinthe-Joseph Alexandre Thabaud de Latouche) sich in seinen Kunstkritiken antiroyalistisch zeigte.⁵⁰ Latouche, der in dieser Anfangsphase seiner Schriften durchaus als ein „dilettantischer Journalist“ bezeichnet werden kann, dient im Folgenden als Beispiel für den wenig untersuchten republikanischen Tonfall in der Zweiten Restauration, der die künstlerische Propaganda genau beäugte.⁵¹

Latouche, der unter dem Kürzel „N.“ zeichnete, demonstrierte seine unabhängige Kritik des Sa-

lons von 1817, indem er sie mit einer Spitze gegen den Monarchen eröffnete. Er deklarierte öffentlich, zunächst nur Kunstwerke ohne Auftraggeber zu besprechen, und richtete damit seine Skepsis gegen das Programm der Regierung, Künstler finanziell zu fördern, dem er so eine propagandistische Einflussnahme des Staates unterstellte.⁵²

Antiklerikal eingestellt, wie er war, erörterte er nur wenige der häufig im Salon anzutreffenden religiösen Szenen, die mit ehemaligen Bourbonen in Verbindung gebracht wurden. Damit vermied er es jedoch auch, die enge Verbindung zwischen der Krone und der Kirche im Ancien Régime, der Ludwig XVIII. Nachdruck verleihen wollte, zusätzlich herauszustellen. Hinsichtlich der Auftragsarbeit der Regierung durch Merry-Joseph Blondel ‚Tod Ludwigs II. genannt Vater des Volks‘ (1817) wagte er es diesen alten Brauch zu billigen, weil er durch die Anwesenheit der Untertanen beim Dahinscheiden des Königs sowohl dem Volk als auch dem Dauphin vor Augen führte, dass der Monarch auch nur ein Mensch war.⁵³ „Die Untertanen lernen dabei die Könige zu beurteilen, das Gewicht der Größe zu spüren, nicht zu vergessen, dass ihre Meister Menschen sind [...]“⁵⁴ Und Latouche ließ einen Auszug aus Jean-François Ducis’ Tragödie ‚Hamlet‘ folgen, in dem der Schatten von Hamlets verstorbenen Vater seinem Sohn über die Bürde seines Amtes klagte.⁵⁵

Auch anhand der hier angeführten Gemälde von Ansiaux und Gérard gab Latouche seinem Argwohn hinsichtlich der Aufträge der königlichen Administration Ausdruck. In seiner Erörterung von Gérards ‚Einzug Heinrichs IV. in Paris‘ erörterte er eingehend die republikanischen Motive des Gemäldes sowie die Entscheidungsmacht der Bourgeoisie.⁵⁶ Die politische Grundidee des Werks war allen ersichtlich, doch Latouche insistierte darauf auf die ausgleichende Kraft des bürgerlichen Parlaments, dass es schwer fällt seine Bildbeschreibung nicht als ein antimonarchisches Manifest zu lesen. Er besprach die zentrale Stellung des Bourgeois L’Huillier im Bild, den er als dem König „ebenbürtig“ deutete und sah sich enttäuscht darüber, dass Gérard die Beschwerlichkeiten, die zum Waffenstillstand Heinrichs mit den Katholiken führte, nicht eindeutig verbildlicht hatte.⁵⁷ Dies war ein Fingerzeig auf die Uneinigkeit eines Teils des fran-

zösischen Volkes hinsichtlich des Übertritts des Königs zum Katholizismus, auf das prekäre Zugeständnis des Königs an die spanische Krone sowie auf die nachfolgenden Greuel des religiösen Bürgerkriegs. Damit minderte er subtil die Bildaussage der Eintracht, was von Ludwig XVIII. nur als unangenehmer Hautgout empfunden werden konnte.

Ansiaux’ Gemälde nahm Latouche dagegen als Ausgangspunkt für eine Kritik der abträglichen Auswirkungen, die die Monarchie generell auf Künstler ausübte. Damit griff er einen Aspekt auf, den Stendhal im selben Jahr in seiner ‚Histoire de la peinture en Italie‘, allerdings im Hinblick auf die absolutistische Monarchie, beleuchtet hatte.⁵⁸ Einen Brief Poussins an Desnoyers aufgreifend beschrieb Latouche „die rüde Behandlung und Ungerechtigkeiten“, die der Künstler von Seiten Ludwigs XIII. und Richelieus erleiden musste.⁵⁹ Mit dieser Umdeutung von Ansiaux’ Gemälde zog er explizit die königstreue Botschaft des förderlichen Künstlermäzenatentums in Zweifel, die der Auftraggeber, der Innenminister, ins Bild umgesetzt haben wollte.

*François-Frédéric Lemots, Reiterstandbild
Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf*

Doch kommen wir auf einen weiteren Aspekt der bourbonischen Selbstdarstellung zu sprechen. Auch im Freien, auf den öffentlichen Plätzen, wurde die Rückkehr zur Bourbonenmonarchie durch den Wiederaufbau sichtbarer Zeichen der Monarchie gefördert. Das betraf in erster Linie das Wiederaufrichten von in der Französischen Revolution abgerissenen Statuen, und hier insbesondere Standbilder vergangener Bourbonenkönige. So gestaltete Charles Dupaty im Auftrag des Königs im Jahr 1818 einen neuen Ludwig XIII. aus Marmor für die ‚Place Royale‘ (heutige Place des Vosges), auf der sich ursprünglich eine Bronzestatue Ludwigs XIII. befunden hatte und die seit der Revolution leer geblieben war. François-Joseph Bosio stellte 1822 einen Ludwig XIV. auf der ‚Place des Victoires‘ auf, wo bis 1792 eine bronzene Reiterfigur des Königs gestanden hatte. Beide waren während der Französischen Revolution für Kanonenkugeln eingegossen worden.⁶⁰



7 François Frédéric Lemot, ‚Reiterstandbild Heinrichs IV.‘ (1818), Bronze und Marmor, Paris, Place du Pont Neuf

Auch unter den öffentlichen Standbildern wurde die Figur Heinrichs IV. privilegiert, um den engen Verbund Ludwigs XVIII. mit dem Königshaus des Ancien Régime, also der Bourbonenregierung, zu artikulieren. Das Reiterstandbild Heinrichs,

das sich heute auf einer Ausbuchtung der Pariser Brücke Pont Neuf befindet (Abb. 7), wurde an der gleichen Stelle errichtet, an der seit 1614 eine erste bronzene Reiterfigur gestanden hatte, die am 12. August 1792 abgerissen und zerstört worden war.

Der Bildhauer François-Frédéric Lemot erhielt 1817 vom Königshaus den Auftrag und führte die heutige Statue aus, die am 25. August 1818, am Feiertag des Heiligen Ludwig, eingeweiht wurde. Wie sehr Ludwig XVIII. geradezu als Personifizierung Heinrichs IV. verstanden werden sollte, zeigt die Entstehung des Standbilds.

Eine erste Initiative zur Wiederherstellung der alten Statue geht auf den Rat der Stadt Paris zurück und stammt aus den ersten Tagen der Zweiten Restauration.⁶¹ Nachdem am 1. April 1814 im Pariser Stadtrat die Rückkehr von Ludwig XVIII. und seinen Nachfolgern öffentlich gefordert worden war, betrat der König am 24. April 1814 das französische Territorium in Calais und machte sich zu Land auf den Weg in Richtung Paris. Wenige Tage danach, am 28. April 1814, beschloss der Pariser Stadtrat die Wiedererrichtung des Standbilds Heinrichs IV. und seine Finanzierung mittels einer nationalen Subskription und unterrichtete den König davon. Am 2. Mai unterschrieb Ludwig die Erklärung von Saint-Ouen, die die offizielle Wiederherstellung der Monarchie bedeutete.

Für die feierliche Ankunft Ludwigs XVIII. in Paris, am 3. Mai 1814, wurde zunächst eine provisorische Gipsstatue, die der Bildhauer Henri-Victor Roguier in Eile gefertigt hatte, aufgestellt.⁶² Auf ihrem Sockel brachte man zwei Inschriften an. „*Ludovico reduce, Henricus redivicus*“, „Mit der Rückkehr Ludwigs lebt Heinrich wieder auf“, verbalisierte das Schibboleth der Wiedergeburt des alten im neuen Bourbonen. Der zweite Wortlaut war ein Auszug der Dichtung Voltaires zu Ehren Heinrichs IV. ‚La Henriade‘ und bestach schlicht durch die lapidare Sentenz: „*Tout périssoit enfin lorsque Bourbon parut*“, „Alles ging endlich unter, als der Bourbone erschien“. ⁶³ Die Ehre, also die Statue, mit der der Gründer der Dynastie ausgezeichnet wurde, sollte gleichzeitig die Legitimation Ludwigs XVIII. festigen.⁶⁴ Auf zwei Pavillons, die für das Passieren des Königszuges vor der Statue aufgebaut worden waren, sprachen Aufschriften zwei jener Hauptthemen an, die Gérard später in seinem Gemälde verbildlichen sollte: die Eintracht der Franzosen und der Frieden.⁶⁵ Die Vorstellung des wiederauflebenden „bon roi“ in der Person Ludwigs war demnach

ein seit dem Eintreffen Ludwigs in Paris öffentlich deklariertes Leitgedanke, den der neue König erfüllen und propagieren sollte.

Antoine Ignace Mellings Aquarelle

Die Aquarellzeichnung von Antoine Ignace Melling, kurz nach dem Einzug Ludwigs entstanden, zeigt die aufgeregten Feierlichkeiten auf dem Pont Neuf und stellt die Gipsfigur Heinrichs IV. vor einem heiteren Frühlingshimmel zwar nicht in den Bildmittelpunkt, aber doch in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit (Abb. 8).⁶⁶ Die Zeichnung zeigt den gipsernen Monarchen aus der Ferne, wie er von seinem Ross aus nach vorne blickt. Erst jetzt entdeckt das Auge des Betrachters in der Verlängerung des Standbilds auch die Karosse des neuen Königs, die in der Masse der jubelnden Zuschauer nahezu ganz untergeht. Der Zug des Monarchen hatte zuvor in Notre Dame Halt gemacht, wo dem König eine Willkommensrede adressiert worden war und er im Chor der Kathedrale auf den Thron unter einem Bild Ludwigs des Heiligen für die Dauer eines ‚Te Deum‘ Platz genommen hatte.⁶⁷ Vor der Gipsstatue hielt die Prozession einige Augenblicke lang und nahm anschließend ihren Weg Richtung Tuilerienpalast wieder auf. In Mellings Aquarell stehen die Menschenmenge und die morgendliche Frühlingsstimmung also für den Frühling einer neuen, konstitutionellen Monarchie, in der der König als Einzelperson kaum aus der Menge der Bürger herausragt, so zumindest die Bildaussage bei Melling.

Die politische Aussage in Mellings Aquarell offenbart sich, sobald erkannt wird, wie gelungen der Maler durch die Blickperspektive den Eindruck des im Menschenmeer versinkenden Königs hervorgerufen hat. Eine seiner späteren Guckezeichnungen zeigt die Gipsstatue Heinrichs IV. wenige Augenblicke vor der Ankunft des Zuges (Abb. 9).⁶⁸ Es macht die erhebliche Breite des Pont Neuf deutlich, die auf dem früheren Werk hinsichtlich der Bildaussage kontraproduktiv gewirkt hätte.

Für die Inauguration des Bronzestandbilds schließlich im Jahr 1818 wurde Heinrich IV. als Korrelat Ludwigs XVIII. selbstverständlich ak-



8 Antoine Ignace Melling, ‚Einzug Ludwigs XVIII. in Paris, 3 Mai 1814, als er den Pont Neuf überquert‘ (1814), Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon



9 Antoine Ignace Melling, ‚Ankunft Ludwigs XVIII. am Pont Neuf‘ (1818?), Paris, Musée du Louvre



10 Hippolyte Lecomte, ‚Einweihung der Reiterstatue Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf (25. August 1818)‘ (um 1842), Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon

zentuiert, indem Ludwig XVIII. auf einer Tribüne gegenüber dem Standbild Platz nahm (Abb. 10).⁶⁹ Das Gemälde von Hippolyte Lecomte stammt etwa von 1842, doch es gibt die generelle Situation relativ gut wieder, auch wenn der festliche Pomp übertrieben scheint und er vielmehr irgendwo zwischen dieser Darstellung und der Perspektive eines anonymen Aquarellisten von 1818 vermutet werden muss (Abb. 11).⁷⁰

Auf dem Sockel des nur temporär aufgerichteten Triumphbogens mit dem Kürzel Heinrichs IV. waren, so bezeugen Quellen, fingierte Reliefs aufgemalt, eine Serie von sechs Episoden aus dem Leben des „bon roi“. Die nicht erhaltene Bildfolge begann mit dem „Einzug Heinrichs in Paris im Jahr 1594“ und gab jenes Ergebnis wieder, das Gérard auf dem Kunstsalon des Vorjahres so

erfolgreich präsentiert hatte.⁷¹ Zwei Jahre später wurden auf den Langseiten des Sockels der Bronzestatue Reliefs mit den Darstellungen des ‚Einzugs Heinrichs IV. in Paris‘ sowie ‚Heinrichs Speisung der Hungernden von Paris‘ angebracht.⁷² Guillaume Frédéric Ronmy hatte im Salon von 1819 das Gemälde ‚Henrich IV. verteilt Lebensmittel im besetzten Paris‘ vorgestellt.⁷³ Auch die Inschriften des Sockels rekurrten auf den bereits auf dem Sockel der Gipsstatue ausgedrückten Gedanken „*Henricus redivivus*“. Denn auf einer der Kurzseiten wurden Wort für Wort die an der ursprünglichen Statue von 1614 angebrachten Zeilen eingemeißelt, auf ihrer gegenüberliegenden Seite dagegen erinnerte man an ihre Wiedererrichtung „nach der erwünschten Rückkehr Ludwigs XVIII“.⁷⁴



11 Anonym, ‚Reiterstatue Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf‘ (1818), Pau, Musée national du Château de Pau

Das Motiv des Einzugs in Paris wurde während der Folgezeit in der Zweiten Restauration ein häufig dargestelltes und behandeltes Motiv, sowohl in der Bildenden und Angewandten Kunst wie auch in der Literatur. Der Gedanke der Renaissance der Vorzüge der Bourbonen des Ancien Régime schien damit besonders eindringlich artikuliert werden zu können. Die Konnotation des heimkehrenden Heinrichs IV. in der Gestalt Ludwigs XVIII. verbreitete sich anschließend in einer Vielzahl ikonographischer Nuancen, und auch Legenden wurden kolportiert.

Eine Radierung Heinrichs IV.

Auf eine solche fußt das letzte hier vorgestellte Werk (Abb. 12).⁷⁵ Es mobilisiert die mit dem Motiv des Einzugs konnotierte Vorstellung der Wiederbelebung Heinrichs in der Person Ludwigs XVIII. Damit bin ich zum Ende des Aufsatzes erneut bei der Französischen Revolution angekommen. Denn die Radierung bezieht sich

direkt auf die Profanation des Grabes von Heinrich IV. in der Revolution. Die inhaltliche Grundlage für die Graphik war der Augenzeugenbericht des Archivars Dom Druon, der im Jahr 1793 bei der Grabschändung in Saint-Denis anwesend war. In seinem Rapport über die Öffnung des Königsargs berichtet Druon von der hervorragenden Konservierung des Körpers, welche die Gesichtszüge „parfaitement reconnaissables“ erhalten hatte.⁷⁶ Man ließ den Körper nahezu zwei Tage lang in der Krypta, „im Durchgang der Kapellen, eingewickelt in seinem Leinentuch, wo jeder die Freiheit hatte ihn zu betrachten“, bevor er in den ‚Friedhof der Valois‘, ein für die Königsgebeine ausgehobenes Massengrab, geworfen wurde.⁷⁷

Dieser Rapport nährt die im März 1817, also noch vor dem Kunstsalon, in Gemeinschaftsarbeit entstandene Radierung, die in hoher Anzahl gedruckt und „chez tous les marchands de nouveautés“ erstanden werden konnte.⁷⁸ Die Graphik entstand in der Nachfolge der Überführung der Gebeine Heinrichs IV. in die Basilika von Saint-Denis im Januar 1817.⁷⁹ Wie der Druck an-

ferner vor „die Zeichnung des Drucks wurde seinerzeit von einem Augenzeugen ausgeführt und stellt den fast wunderhaften Konservierungszustand, in dem dieser illustre Urahn der Bourbonen aufgefunden wurde, genau dar.“⁸¹

Der Bericht Druons ist hier zu einer Fiktion übersteigert worden und entwirft in der Zeichnung geradezu eine idealisierte Devotionsikone, in der der Ernst und die Entschlossenheit der makellos erhaltenen Züge Heinrichs unter den aufgewickelten Stoffbändern zum Vorschein gekommen sind. Die Radierung ist betitelt ‚Henri IV exhumé. Dédié au Roi‘.⁸² Der intendierte Doppelsinn, welchem König der Druck zugeignet war, löste sich im zentralen Wappen auf, das nicht das Kompositwappen Heinrichs IV., sondern das Königswappen Ludwigs XVIII. war.

Zusammenfassung

Die Radierung entwickelte eine enorme Wirkung. Alle späteren Beschreibungen von Heinrichs Leichnam des 19. Jahrhunderts beziehen sich auf die Graphik, bis hin zu einer Novelle Alexandre Dumas und der Untersuchung Max Billards aus dem Jahr 1907 zu den ‚Tombeaux des rois sous la terreur‘, die das Werk aufnahm.⁸³

Denn, wenn die Radierung ‚Henri IV. exhumé‘ zwar auf dem Augenzeugenbericht Dom Druons fußt, diesen aber im Sinne der Bildaussage transformiert und in der Darstellung eine ikonographische Neuschöpfung konstruiert, so steht diese Vorgehensweise beispielhaft für die Inszenierungsstrategie der Zweiten Restauration. Bild und Text bezogen sich regelmäßig aufeinander und bereicherten sich gegenseitig, ob historische Texte für die künstlerische Ausführung herangezogen oder ausgeführte Kunstwerke in publizierten Organen kommentiert wurden. Der Einsatz der Bildmedien kannte schier keine Grenzen: Zu den genannten Gemälden, Graphiken, Aquarellen und Statuen gesellten sich Münzen, Postkarten, Buchillustrationen, Tafelgeschirr usw. Feste des königlichen Hauses münzten einzelne Episoden vergangener Bourbonenmonarchen in öffentliche Propaganda um, wie Françoise Waquet zeigen konnte.⁸⁴ Das öffentliche Bild des nahbaren,

gütigen und aufgeschlossenen Monarchen sollte einen klaren Kontrapunkt zum absolutistischen Herrscher bilden.

Doch gleichzeitig erweist es sich als komplex über die genaue Funktionsweise und die Ebenen dieser Inszenierungsstrategie Aussagen zu treffen. Gérards und Hersents Gemälde waren Aufträge des Königs, die Reiterstatue Heinrichs IV. wurde vom Pariser Stadtrat beschlossen und ihre spätere Ausführung in die Obliegenheiten des Königs übertragen. Doch über die Hintergründe der Radierung ‚Henri IV. exhumé‘ ist trotz der eindeutigen Bildaussage nichts bekannt; ebenso wenig über Mellings Aquarelle. Königliche Aufträge und jene des Parlaments, die anfangs eine ähnliche politische Meinung teilten, vermengten sich mit privaten Auftragsarbeiten von Royalisten oder Liberalen, die ihren eigenen Standpunkt vertreten wollten. Ein Großteil dieser Auftraggeber konnte bislang keiner Partei zugeordnet werden.

Chaudonneret erinnert außerdem daran, dass einige Künstler ganz unabhängig von ihrer politischen Anschauung die Initiative ergriffen, das Motiv des ehemaligen Bourbonenmonarchen darzustellen, um dem König zu imponieren und so auf den Erwerb ihrer Kunstwerke durch das Königshaus oder gar auf eine Auszeichnung zu hoffen.⁸⁵

Doch es fällt auch auf, mit welcher Subtilität und Zurückhaltung, ja Spitzfindigkeit, die Person Ludwigs XVIII. glorifiziert und die Monarchie gestützt wurde. Der Vergleich mit ehemaligen Bourbonen war nie eine direkte Gegenüberstellung, keine ausgesprochene Erhöhung, sondern fand immer auf einer Metaebene statt, deren *tertium comparationis* interpretiert werden musste. Weitere Archivforschungen zu Auftragsarbeiten und einzelnen Werken, eine systematische Auflistung der in der Kunst der Zweiten Restauration dargestellten Bourbonen und der Bildthemen sowie biographische Forschungen zu wenig bekannten Künstlern würden tiefergehende Kenntnisse zu den politischen Intentionen der Kunst der Zweiten Restauration ermöglichen.

Es bietet sich an, mit einem Zitat aus François René de Chateaubriands Kritik von Gérards Gemälde von 1817 zu enden, das stellvertretend für den Rekurs der Zweiten Restauration auf die Bourbonenkönige stehen kann:

„Unsere alte Geschichte wird wiederaufleben: die Liebe zu den Ahnen vergrößert die Liebe zum Vaterland. [...] Heinrich IV. ist ein zweites Mal unsterblich geworden unter dem Pinsel von Monsieur Gérard, und

die Bronze von Monsieur Lemot hat den guten Heinrich den Ehrungen des Volks getreu wiedergegeben. [...] sie krönen mit Palmen die Tugenden eines Königs, Beschützer aller Talente und Retter Frankreichs.“⁸⁶

Anmerkungen

- * Für grundlegende Hinweise zum Thema des vorliegenden Aufsatzes danke ich Ingo Herklotz, Hubert Locher und Jürgen Wolf.
- 1 Zur Profanierung siehe Max Billard, *Les Tombeaux des rois sous la Terreur*, Paris 1907; Alain Boureau, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français, XVe–XVIIIe siècles*, Paris 1988; Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, hg. von Michel Fleury u. a., erweiterte Ausg., Paris 1994.
 - 2 Suzanne G., Lindsay, *Funerary arts and tomb cult. Living with the dead in France, 1750–1870*, Burlington 2012, 31.
 - 3 Zur Periode der Restauration siehe Emmanuel de Waresquiel und Benoît Yvert, *Histoire de la Restauration 1814–1830. Naissance de la France moderne*, Paris 1996; Francis Démier, *La France de la Restauration (1814–1830). L'impossible retour du passé*, Paris 2012.
 - 4 Francis Haskell, *The manufacture of the past in nineteenth-century painting*, in: *Past and Present*, 53, 1, Nov. 1971, 109–120, hier 109–110.
 - 5 Siehe die Literatur in Anm. 4 und die diversen Aufsätze und Katalogeinträge, die sich mit der Thematisierung von Geschichte in der französischen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts befassen, in: Eugène Delacroix und Paul Delaroche, *Geschichte als Sensation (Ausst.-Kat. Leipzig 2015–2016)*, hg. von Hans-Werner Schmidt und Jan Nicolaisen, Petersberg 2015; Christopher Riopelle, *Florence 1820–1824*, in: *Portraits by Ingres. Image of an epoch (Ausst.-Kat. London 1999/ New York 2000)*, hg. von Gary Tinterow und Philip Conisbee, New York 1999, 235–249, hier 239–240, mit Bezug auf Ingres' Gemälde ‚Der Einzug des Dauphin in Paris‘ (1821), Hartford, Wadsworth Atheneum.
 - 6 Robert Rosenblum, *Painting During the Bourbon Restoration, 1814–1830*, in: *French painting 1774–1830: The age of Revolution (Ausst.-Kat. Paris/Detroit/New York 1974–1975)*, hg. von Frederick Cummings, Pierre Rosenberg und Robert Rosenblum, Detroit 1975, 231–244; Ruth Kaufmann, François Gérard's ‚Entry of Henry IV into Paris‘. *The Iconography of constitutional monarchy*, in: *The Burlington Magazine*, 117, 1975, 790–802.
 - 7 Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les artistes. De la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815–1833)*, Paris 1999.
 - 8 Ebd., 8.
 - 9 Nina Athanassoglou-Kallmyer, Rezension von *L'État et les artistes. De la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815–1833)* von Marie-Claude Chaudonneret; *Salons by Stendhal*, hg. von Martine Reid und Stéphane Guégan, in: *The Art Bulletin*, 85/4, 2003, 811–813, hier 811.
 - 10 Kaufmann (wie Anm. 6), 793.
 - 11 Waresquiel/Yvert (wie Anm. 3), 19 (Eigene Übersetzung).
 - 12 Siehe Kaufmann (wie Anm. 6), 793, die diesen Aspekt anhand des Gemäldes ‚Einzug Heinrichs IV. in Paris im Jahr 1594‘ von François Gérard eingehend analysiert.
 - 13 Louis Hersent, ‚Louis XVI distribuant des aumônes aux pauvres de Versailles pendant l'hiver de 1788‘ (1817), 171 x 227 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV223.
 - 14 Dazu Robert Rosenblum, *Louis XVI distributing alms to the poor*, in: *French painting (wie Anm. 6)*, 492–493. Die Anekdote wurde aufgenommen in der *Biographie P. V. J. Berthre de Bouniseaux, L'Histoire de Louis XVI, avec les anecdotes de son règne (4 Bde.)*, Paris 1829, Bd. 2, 359–360.
 - 15 Siehe die Beschreibung des Gemäldes durch Charles-Paul Landon, *Salon de 1817. Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Louvre, le 24 avril 1817, et autres nouvelles productions de l'art, gravés au trait, avec l'explication des sujets et quelques observations sur le mérite de leur exécution (Annales du musée et de l'école moderne de beaux arts)*, Paris 1817, 53–54. Weitere Beschreibungen und Kommentare: M. Boutard, *Beaux-Arts. Salon de 1817. No. VI.*, in: *Journal des débats politiques et littéraires*, Mi. 28. Mai 1817, 1–4, hier 3; „Sans-Gêne et Cadet Buteux“, *Un tour au salon ou Revue critique des tableaux de 1817*, Paris 1817, 58; Pierre-Marie Gault de Saint-Germain, *Choix des productions les plus remarquables exposées dans le salon de 1817*, Paris 1817, 17–18; Toussaint-Bernard Émeric-David, *Beaux-Arts. Salon. Deu-*

- xième article, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, Nr. 128, Do. 8. Mai 1817, 507–508, hier 508 und ders., *Beaux-Arts. Salon. Quatrième article*, in: *Gazette nationale ou le Moniteur universel*, Nr. 141, Mi. 21. Mai 1817, 559–560, hier 560; außerdem eine Beschreibung im *Journal de Paris*, 30. Mai 1817, die nicht überprüft werden konnte.
- 16 Rosenblum (wie Anm. 14), verweist auf ein bereits 1785 vom Maler Philibert-Louis Debucourt erschaffenes Ölgemälde zum Thema ‚*Trait d’humanité de Louis XVI*‘ (Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV7896). Das Gemälde ist durchaus vergleichbar hinsichtlich des Motivs der „königlichen Güte“, allerdings ist dort der Status des Monarchen stärker betont durch einen roten Mantel, den er trägt, und die in Hersents Gemälde mitschwingenden Greul der Revolution sind natürlich nicht dargestellt.
- 17 Chaudonneret (wie Anm. 7), 74; Rosenblum (wie Anm. 14), 492 mit genauen Angaben zu den Originalquellen.
- 18 Chaudonneret (wie Anm. 7), 156, 173–175.
- 19 Chaudonneret (wie Anm. 7), 173.
- 20 Die Anzahl der Studien zu den Ausstellungen des Salons, die bis zum Jahr 1667 zurückreichen und u. a. die akademische Kunstrichtung und die Entwicklung der Kunstkritik in Frankreich beeinflussten, ist Legion. Zur Geschichte des Salons siehe Gérard-Georges Lemaire, *Histoire du Salon de peinture*, Paris 2004.
- 21 Dominique Lobstein, *Les salons au XIXe siècle*. Paris, capitale des arts, Paris 2006.
- 22 Chaudonneret (wie Anm. 7), 55. Die ausführlichsten Ausführungen zur Administration des Salons der Zweiten Restauration ebd., 55–100. Siehe auch Pierre Vaisse, „*Ce Salon à quoi tout se ramène*“. *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791–1890*, Bern 2010.
- 23 Der Salon dauerte bis 1824 zwei Monate, danach drei Monate. Zur Kunstkritik siehe z. B. Lionello Venturi, *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972 (1. Aufl. 1968); Hubertus Kohle und Stefan Germer, *Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900*, hg. von Peter Ganz, Wiesbaden 1991, 287–311; Richard Wrigley, *The origins of French art criticism. From the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford 1993; James Elkins, *Art Criticism*, in: *The Grove Art Online*, Oxford 2019 (publ. 2003) <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T004330> (1. März 2019); Chaudonneret (wie Anm. 7), 70–100.
- 24 Chaudonneret (wie Anm. 7), 41.
- 25 Ebd., 57.
- 26 Waresquiel/Yvert (wie Anm. 3), 7–10.
- 27 Die Radierung ‚*Louis XVIII. Roi de France et de Navarre*‘ (21,5 x 17,5 cm) befindet sich in Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE QB-370 (76)-FT 4. Sie stammt aus der Sammlung Carl de Vinck: *Collection de Vinck. Un siècle d’histoire de France par l’estampe, 1770–1870*, Vol. 76 (pièces 9817–9961, Restauration. Cent-Jours), Nr. 9833.
- 28 Siehe die Kritiken in Anm. 15.
- 29 Landon (wie Anm. 15), 53: „*Quelle famille fut plus féconde en vertus que l’auguste famille des Bourbons! et parmi ces vertus qui les feront toujours admirer et chérir, quelle autre a plus de droit à nos hommages que leur charité pour les pauvres, leur bienfaisance envers les malheureux.*“ (Eigene Übersetzung).
- 30 Gault de Saint-Germain (wie Anm. 15), 17.
- 31 Edme-François-Antoine-Marie Miel, *Essai sur les Beaux-Arts et particulièrement sur le Salon de 1817*, Paris 1817, 112, 286.
- 32 Émeric-David (wie Anm. 15), 508: „*vérité naïve et piquante*“ (Eigene Übersetzung).
- 33 Rosenblum (wie Anm. 14), 492. René Théodore Berthon, ‚*Louis XVI abandonne les droits du domaine sur les lois de la mer aux habitants de Guyenne, 1786*‘ (1817), 172 x 268 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV222; Jean-Joseph Ansiaux, ‚*Louis XIII remet à Poussin le brevet de Premier Peintre du Roi*‘ (1817), 262 x 316 cm, Öl auf Leinwand, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. Bx E 67.
- 34 Auch wenn Pupil nicht explizit ist, scheint er mit seiner Besprechung des Gemäldes innerhalb des ‚*style Troubadour*‘, der dargestellten Kleidung und dem Figurenrepertoire eine pikurale Angleichung an den Stil unter Ludwig XIII. im Sinn zu haben. François Pupil, *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy 1985, 416–417.
- 35 Henri Testelin, ‚*Colbert présente à Louis XIV les membres de l’Académie Royale des Sciences créée en 1667*‘ (ca. 1670er Jahre), 348 x 590 cm, Öl auf Leinwand (nach Zeichnungen Le Bruns für die Teppichmanufaktur), Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 2074.
- 36 Man denke z. B. an sein ‚*Entrevue des ambassadeurs des treize cantons suisses avec le roi Louis XIV*‘ (1664), 44 x 66 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 2139.
- 37 Landon (wie Anm. 15), 11.
- 38 Antoine Coypel, ‚*Louis XIV reçoit les envoyés de la Perse dans la Galerie des Glaces, 19 février 1715*‘ (1. Viertel 18. Jahrhundert), 70 x 153 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 5461.

- 39 Jacques-Louis David, ‚Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre Dame de Paris, le 2 décembre 1804‘ (1806/1808), 621 x 979 cm, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. MV 3699.
- 40 François Pascal Simon Gérard, ‚Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594‘ (1817), 510 x 958 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV2715. Die ausführlichste Besprechung des Gemäldes gibt Kaufmann (wie Anm. 6).
- 41 Zur thematischen Vorgabe durch Ludwig XVIII. siehe Quatremère de Quincy, Notice historique sur la vie et les ouvrage de M. Gérard, in: Suite du recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie royale des beaux-arts, hg. von Quatremère de Quincy, Paris 1837, 197–238, hier 217–218. Zu den bereitgestellten Quellen siehe Kaufmann (wie Anm. 6), 794, die sich bezieht auf Berriat Saint-Prix, Examen historique du tableaux de Gérard représentant l'entrée de Henri IV à Paris, avec des recherches sur cet évènement mémorable, Paris 1839, 2.
- 42 Chaudonneret (wie Anm. 7), S. 57. Siehe die Beschreibung der vorhergehenden Ereignisse und der Ankunft des Königs in Frankreich und Paris bei Waresquiel/Yvert (wie Anm. 3), 11–54, hier 54.
- 43 Kaufmann (wie Anm. 6), 797. Ich verdanke Kaufmanns Aufsatz die wesentlichen Punkte der Interpretation von Gérards Gemälde.
- 44 Toussaint-Bernard Émeric-David, Beaux-Arts. Salon. Dixième article, in: Gazette nationale ou le Moniteur universel, Nr. 200, Sa. 19. Juli 1817, 791–792, hier 791.
- 45 Landon (wie Anm. 15), 103: „chef-d'œuvre d'une beauté remarquable“.
- 46 Émeric-David (wie Anm. 44), 791: „Nous ne savons si le peintre a représenté le passé ou le présent.“ (Eigene Übersetzung).
- 47 Henri de Latouche (N.), Beaux-Arts. Salon de 1817. Septième et dernier article, in: Le Constitutionnel, journal politique et littéraire, Nr. 197, Mi. 16. Juli 1817, 3–4, hier 3: „Rubens lui même a exagéré le grandiose de cette figure“.
- 48 Landon (wie Anm. 15), 104: „Lorsque S. M. visita le Salon pour la première fois, elle n'arrêta ses yeux sur aucun tableau avant d'avoir examiné longtemps et avec la plus scrupuleuse attention celui d'Henri IV. Le Roi y revint à plusieurs reprises; et, chaque fois, daigna témoigner à l'artiste sa satisfaction, pour ne pas dire sa surprise, de voir un si beau sujet si bien exprimé. Dans sa seconde visite au Salon, ce fut devant le même tableau, que S. M., entourée des principaux personnages de sa cour, nomma M. Gérard son premier peintre.“
- 49 Helen Osterman Borowitz, The impact of art on French literature. From de Scudéry to Proust, London 1985, 75–94.
- 50 Zum ‚Mercure du XIXe siècle‘ siehe Odette-Adina Rachman, Le Mercure du XIXe siècle (avril 1823–mars 1826). Un périodique libéral sous la Restauration, Genève 1984.
- 51 Borowitz (wie Anm. 49), 82.
- 52 Latouche (wie Anm. 47), hier 3.
- 53 Merry-Joseph Blondel, ‚La Mort de Louis XII surnommé le Père du peuple‘ (1817), 326,5 x 391 cm, Öl auf Leinwand, Toulouse, Musée des Augustins, Inv.-Nr. 2004 1 79.
- 54 Latouche (N.), Beaux-Arts. Salon de 1817. Troisième article, in: Le Constitutionnel, journal politique et littéraire, Nr. 133, Di. 13. Mai 1817, 3–4, hier 4: „Les sujets apprennent là à juger des rois, à sentir le poids des grandeurs, à ne pas oublier que leurs maîtres sont hommes [...]“.
- 55 Zu Ducis und dem Trauerspiel siehe Heinrich Nolte und Ludwig Ideler, Handbuch der französischen Sprache und Litteratur. Vierter Theil, Berlin 1835, 25–43, hier 29.
- 56 Latouche (wie Anm. 47), 3.
- 57 Ebd.: „Le prévôt des marchands, L'Huillier, occupe également le centre du tableau; il est devant le monarque, précédant les magistrats qui viennent présenter leur hommage.“
- 58 Marie-Henri Beyle (Stendhal), Histoire de la peinture en Italie (2 Bde.), Paris 1817, Bd. 1, LXXXI–LXXXV; Borowitz (wie Anm. 49), 84.
- 59 Latouche (wie Anm. 54), 3–4, hier 3: „quels dégouts et quelles injustices“.
- 60 Zum Wiederaufbau dieser Statuen und die Zensur öffentlicher Denkmäler unter der Zweiten Restauration siehe David O'Brian, Censorship of visual culture in France, 1815–1852, in: Out of sight. Political censorship of the visual arts in nineteenth-century France, hg. von Robert J. Goldstein (Yale French Studies, 122), New Haven 2012, 37–52, hier 48–49. Siehe auch June Flargrove, The statues of Paris. An open air pantheon. New York 1989, 53–58; Paris. Le Guide du patrimoine, hg. von Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1994, 557–558, 567; Père de Bertier, Nouvelles statues royales, in: Art ou politique? Arcs, statues et colonnes de Paris, hg. von Geneviève Bresc-Bautier und Xavier Dectot, Paris 1999, 106–109.
- 61 Hinsichtlich der folgenden historischen Fakten berufe ich mich auf Waresquiel/Yvert (wie Anm. 3), 53–56; und Chaudonneret (wie Anm. 7), 161–162.
- 62 Zur Gipsstatue siehe Michèle Heng, La Statue éphémère d'Henri IV, œuvre d'Henri Roguier, élevée sur le Pont-Neuf le 3 mai 1814. Réflexions sur les aléas de la sculpture monumentale dans l'espace public, in: Revue de Pau et du Béarn, 42, 2015, 141–156.

- 63 Françoise Waquet, *Les Fêtes royales sous la restauration ou L'ancien régime retrouvé* (Bibliothèque de la société française d'archéologie, 14), Genf 1981, 93 (Eigene Übersetzung).
- 64 Die Inszenierung des Einzugs Ludwigs XVIII., für die der erste Architekt des Comte d'Artois Bélanger erste Vorstellungen bereits am 16. April äußerte, war überhaupt reich an Anspielungen auf Heinrich IV. Siehe dazu die gesamte Beschreibung des Einzugs bei Waquet (wie Anm. 63), 90–96.
- 65 Die Pavillons trugen auf ihrer Stirn die Aufschriften „à la concorde des français“ und „à la paix des nations“. Waquet (wie Anm. 63), 92–93.
- 66 Antoine Ignace Melling, ‚Entrée du roi Louis XVIII à Paris, 3 mai 1814, au moment de son passage sur le Pont Neuf‘ (1814), 63,5 x 98 cm, Wasserfarben und Gouache auf Papier, Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV2588.
- 67 Waquet (wie Anm. 63), 92–93.
- 68 Antoine Ignace Melling, ‚Entrée de Louis XVIII à Paris au moment de son passage sur le Pont Neuf‘ (1818?), 60,5 x 91,5 cm, Gouache auf Papier, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. INV30962-recto.
- 69 Hippolyte Lecomte, ‚Inauguration de la statue équestre d'Henri IV sur le Pont Neuf, 25 août 1818‘ (um 1842), 78 x 114 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musées du châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV1781.
- 70 Anonym, ‚La statue équestre d'Henri IV sur le Pont-Neuf‘ (1818), 40 x 60,4 cm, Wasserfarben auf Papier, Pau, Musée national du Château de Pau, Inv.-Nr. P54–17–160–2.
- 71 Waquet (wie Anm. 63), 136. Zur Geschichte der Errichtung der Statue siehe Charles J. La Folie, *Mémoires historiques relatifs à la fonte et à l'élévation de la statue équestre de Henri IV sur le terre-plein du Pont-Neuf à Paris*, Paris 1819; Neuere Literatur gibt Jean-Pierre Babelon, *La Statue d'Henri IV sur le Pont-Neuf*, in: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 87, 2008, 217–239.
- 72 Pérouse de Montclos (wie Anm 45), 401.
- 73 Guillaume Frédéric Ronmy, ‚Henri IV faisant parvenir des vivres dans Paris assiégé‘ (1818), Öl auf Leinwand, 190,5 x 281,5 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. D 1876.1.
- 74 Die originäre Inschrift lautete: „ERRICO · IV / GALLIARVM · IMPERATORI · NAVAR · R. / LVDOVICVS · XIII · FILIVS · EIVS / OPVS · INCHOATVM · ET · INTERMISSVM / PRO · DIGNITATE · PIETATIS · ET · IMPERII / PLENIVS · ET · AMPLIVS · ABSOLVIT / EMIN · D · C · RICHELIVS / COMMVNE · VOTVM · POPVLIS · PROMOVIT / SVPER · ILLVSTR · VIRI / DE · BVLLION · BOVTILLIER · P · AERARII · F / FACIENDVM · CVRAVERVNT / MDCXXXV“; die 1818 eingemeißelte lautete: „HENRICIMAGNI/PATERNOINPOPVLVM ANIMO /NOTISSIMI PRINCIPIS / SACRAM EFFIGIEM / CIVILES INTER TVMVLTVS / GALLIA INDIGNANTE DEIECTAM / POST OPTATVM LVDOVICI XVIII REDITIM / EX OMNIBVS ORDINIBVS CIVES / AERE COLLATO RESTITVERVNT / NEC NON ET ELOGIVM / CVM EFFIGIE SIMVL ABOLITIVM / LAPIDI RVRSVS INSCRIBI / CVRAVERVNT / D D / DIE XXV MENS AUG MDCCCXVIII.“
- 75 Théodore Basset de Jolimont, Hyacinthe Eustache Langlois, Alexis Chataigner, Edme Bovinet, Bance Aîné, ‚Henri IV exhumé. Dédié au Roi‘ (kurz vor dem 22. März 1817), 33,1 x 24,8 cm, Radierung, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, RESERVE FOL-QB-201 (17).
- 76 Dom Druon, *Journal historique de l'extraction des cercueils royaux dans l'église de Saint-Denis fait par le citoyen Druon, ci-devant Bénédictin*, in: François Baron de Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, Paris 1848, 55–83, hier 60. Ein weiterer unabhängiger Bericht stammt von der Hand des ehemaligen Mönchs der Abtei Saint-Denis, Dom Laforçade, und stimmt inhaltlich mit dem Dom Druons größtenteils überein. Allein zu Turenne werden ausführlichere Angaben gemacht. Die Originalmanuskripte befinden sich in den Archives nationales unter der Signatur AE1 15. Alexandre Lenoir, bei den Exhumierungen anwesend, hat eine weitere Version des Augenzeugenberichts verfasst, die jedoch einige gewollt eingebauten Fiktionen enthält: Alexandre Lenoir, *Notes historiques sur les exhumations faites en 1793, dans l'abbaye de Saint-Denis*, in: *Musee des monuments français ou Description historique et chronologique des statues [...] bas-reliefs et tombeaux des hommes et des femmes célèbres [...] augmentée d'une dissertation sur les costumes de chaque siecle*, hg. von demselben (8 Bde.), Paris 1800–1821, Bd. 2, 1801, 99–124. Siehe auch Dominic Olariu, *Viel Lärm um Gips. Die Verherrlichung Heinrichs IV. in der Kunst des 19. Jahrhunderts und seine falsche Totenmaske aus der Bibliothèque Sainte-Genevieve*, in: *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute*, hg. von Stefanie Muhr und Wiebke Windorf, Berlin 2009, 45–58; Suzanne Glover Lindsay, *Mummies and tombs. Turenne, Napoleon, and death ritual*, in: *The Art Bulletin* 82/3, 2000, 476–502.
- 77 Druon (wie Anm. 76), 60–61. (Eigene Übersetzung).
- 78 Zusätzlich zur Bildlegende trägt die Radierung folgende Angaben zu den Künstlern und zum Verkauf: „F. [sic] H. Langlois du pont de l'Arche

- inv. et del. / Gravé à l'eau-forte par Chataignier et terminé au burin par Bovinet. T. de Jolimont pinxt. / A Paris chez Bance aîné Md d'estampes rue St Denis n° 214 / et chez tous les Marchands de Nouveautés.“
- 79 Lindsay (wie Anm. 2), 36.
- 80 Siehe auch die interessanten Ausführungen zur Radierung ebd., 36–37.
- 81 Die Bildlegende lautet: „En 1793, lorsque des mains sacrilèges profanèrent les tombeaux de l'abbaye de St. Denis, on découvrit un caveau d'ou l'on tira d'abord le cercueil d'Henri-quatre mort le 14 mai 1610, âgé de 57 ans, on y trouva les restes glacés de ce bon prince dont tous les traits parfaitement conservés pénétrèrent les spectateurs d'admiration et de respect, on eût dit qu'il n'étoit qu'endormi: il parut avoir été embaumé à la manière des anciennes momies et entouré de bandelettes ; ce cercueil placé contre un des piliers de l'Eglise souterraine fut exposé pendant quelque temps à la curiosité publique, et chacun s'empessa de venir contempler ces précieuses reliques qui rappelaient de si touchants souvenirs c'est à cette occasion que l'on a moulé, sur la nature même, le plâtre d'après lequel les artistes multiplient aujourd'hui le portrait de ce bon Roi, le dessin de cette gravure fut exécuté dans le temps par un témoin oculaire, et offre avec exactitude l'état de conservation presque miraculeux où fut trouvé le corps de cet illustre ayeul des Bourbons. Il existe un décret de la Convention Nationale qui ordonna de conserver cette précieuse momie; mais il parvint trop tard.“ (Eigene Übersetzung).
- 82 Das exakte Druckdatum ist unbekannt. Es muss zwischen dem 15. März 1817, Datum der Nr. 11 der ‚Bibliographie de la France‘ und der Nr. 12 derselben Zeitschrift, in der das Werk aufgelistet wird, liegen: Bibliographie de la France ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie, 12, 22. März 1817, 165, Nr. 231. Lenoir gab vor, die Zeichnung der Graphik sei von Langlois in seiner Anwesenheit gemacht worden: Lindsay (wie Anm. 2), 54, Fn. 87.
- 83 Alexandre Dumas, Les Tombeaux de Saint-Denis, in: ders., Les mille et un fantômes, Paris 1849, Kap. 9. Der Band stellt eine Zusammenstellung älterer Erzählungen dar, und das Jahr, in dem die hier erwähnte verfasst wurde, ist bis heute unbekannt. Billard (wie Anm. 1), 44–49.
- 84 Waquet (wie Anm. 63).
- 85 Chaudonneret (wie Anm. 7), 74, 155.
- 86 François René de Chateaubriand, Le Conservateur (6 Bde.), Paris 1818–1820, Bd. 1, 1818, 42. „Notre vieille histoire va revivre: l'amour des aïeux augmente l'amour de la patrie. [...] Henri IV. est une seconde fois devenu immortel sous le pinceau de M. Gérard, et le bronze de M. Lemot a fidèlement rendu le bon Henri aux hommages populaires. [...] ils couronnent des palmes les vertus d'un Roi protecteur de tous les talents, et sauveur de France.“ (Eigene Übersetzung).

Abbildungsnachweis

- Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot: 1, 5
Bibliothèque nationale de France: 2
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / image RMN-GP: 3, 6, 8
Photo © Musée des Beaux-Arts – Mairie de Bordeaux / Cliché L. Gautthier, F. Deval: 4
Miguel Hermoso Cuesta: 7
Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Jean Schormans: 9
Photo © RMN-Grand Palais: 10
Photo © RMN-Grand Palais (Château de Pau) / René-Gabriel Ojéda: 11
Paris, Bibliothèque nationale de France, Estampes et photographies: 12