

**Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte**

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 29/2 (2002)

DOI: 10.11588/fr.2002.2.62726

---

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

mencée. Elle est finie« (S. 112), nicht absolut zu verstehen ist, dann kann man ihm sicherlich zustimmen. Dennoch bedeutete der 18. Brumaire einen so tiefen Einschnitt in der französischen Revolutionsgeschichte, daß es berechtigt erscheint, von einem Ende wesentlicher revolutionärer Prozesse zu sprechen, schließlich gab es nicht umsonst erstmals seit 1789 in der neuen Konstitution keine Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte mehr. Wie der Verfasser selbst eingestehen muß: »Nulle part dans la Constitution il n'était question de la liberté, de l'égalité, de la fraternité, devenues caractéristiques emblématiques de la France révolutionnaire. Seule la propriété avait droit à un traitement particulier«. »Autant dire qu'avec le Consulat la Révolution vécut la fin des élections et que ›le peuple n'eut plus la parole«, heißt es etwas später, oder, in bezug auf die Reaktion der Bevölkerung, »la chute du Directoire pouvait être vue comme la décomposition finale du mouvement révolutionnaire« (S. 117, 120, 166).

Problematisch sind nicht nur die inneren Widersprüche der Darstellung, die sich an vielen Stellen zeigen, und die fehlende kritische Distanz gegenüber dem Konsulat, dessen »Größe« der Verfasser unterstreichen will, sondern auch zahlreiche Formulierungen im einzelnen. Ob man das Kapitel über die Rückkehr Napoleons Anfang 1797 mit »La poire n'était pas mûre« umschreiben sollte (S. 28), mag eine Frage des persönlichen Stils sein. Sicherlich trägt es jedoch nicht zum wissenschaftlichen Verständnis bei, wenn man die von Sieyès vorgetragene konstitutionellen Konzeptionen nach dem Staatsstreich als »projet fumeux« bezeichnet (S. 105), ganz gleich, wie unrealistisch diese Vorstellungen auch gewesen sein mögen. Ob es schließlich der historischen Realität des beginnenden 19. Jhs. gerecht wird, Napoleon im Gefolge von J. Jourquin als »chef d'état manager« zu charakterisieren (S. 195), mag dahingestellt bleiben. Fragwürdiger sind dagegen Überschriften wie »Premiers pas vers une guerre nécessaire« oder »L'inévitable échec de la ›diplomatie« (S. 190, 219), implizieren sie doch politisch-historische Wertungen, die keineswegs als Selbstverständlichkeit betrachtet werden können, selbst wenn sie rückblickend naheliegend erscheinen. Insgesamt gesehen ein Buch, das sehr umfassend über die verschiedensten Aspekte des Konsulats berichtet, das Konkordat genauso einbezieht wie den Verkauf von Louisiana für 15 Millionen Dollar im Jahre 1803, ein Buch jedoch, das aus wissenschaftlicher Sicht zukünftig wohl kaum zur absoluten Pflichtlektüre gehören wird und letztlich an der Diskrepanz zwischen angestrebtem wirtschaftlichen Erfolg und seriöser historischer Darstellung scheitert. Es ist jetzt zwei Uhr in der Nacht, könnte man im Stil von T. Lentz ein persönliches Fazit ziehen. Nur noch vereinzelt ist in der Ferne der Schrei einer Eule zu hören. Nach 627 Seiten ohne wesentliche neue Erkenntnisse fühlt sich der Rezensent erschöpft und unbefriedigt. Langsam sinkt er in den Schlaf.

Burghart SCHMIDT, Hamburg

Werner TELESKO, Napoleon Bonaparte: der »moderne Held« und die bildende Kunst, 1799–1815, hg. von der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien, Köln, Weimar (Böhlau) 1998, 317 S.

Während das Phänomen »Napoleon« in der Geschichtsschreibung schon Generationen von Forschern beschäftigte und in unzähligen Publikationen seinen Niederschlag fand, so ist hingegen die Darstellung Napoleons in der bildenden Kunst bisher kaum Gegenstand kunsthistorischer Untersuchungen gewesen – sieht man von einigen Künstlermonographien oder Arbeiten zur Historienmalerei ab, die diese Fragestellung nur am Rande behandeln ( zu nennen wären hier die Arbeiten von Traeger, Fleckner und Schoch).

Die seit langem wünschenswerte Beachtung erfährt diese Thematik nun durch die Arbeit des jungen österreichischen Autors Werner Telesko, der als Schüler des bekannten Wiener Mittelalterspezialisten Prof. Filitz bisher vor allem durch Arbeiten zur mittelalterlichen Kunst

und christlichen Ikonographie hervorgetreten ist. Bekanntlich wurde Napoleon bereits zu seinen Lebzeiten zum Objekt geradezu kultischer Verehrung; der Mythos »Napoleon« besaß ungeheure Ausstrahlungskraft, wie zahllose zeitgenössische Quellen belegen. Einen wesentlichen Anteil an der Bildung und Verbreitung dieses vielschichtigen Mythos hatte die bildende Kunst, die von Napoleon auch bewußt zu diesem Zweck eingesetzt wurde. Telesko teilt in diesem Zusammenhang die Darstellungen Napoleons in drei Hauptdarstellungstypen ein, die jeweils exemplarisch anhand der entsprechenden zentralen Werke napoleonischer Malerei analysiert werden.

In einem Einführungskapitel erläutert der Autor die Voraussetzungen bzw. die künstlerische Umsetzung der napoleonischen Herrscherdarstellung. Diese bestanden in einem veränderten Geschichtsverständnis und damit zusammenhängend in einem gewandelten Verständnis der Kunst um 1800, deren Bedeutung als Schnittstelle bereits Werner Hoffmann hervorgehoben hat. Ergebnis dieses Wandels war, daß Motive unterschiedlicher Herkunft und Kontexte nun neu »montiert« und kombiniert werden konnten. In eklatanter Weise ist diese »Bildmethodik« an Ingres' »Napoleon als thronender Jupiter« von 1806 zu beobachten, dem das ausführlichste Kapitel des Buches gewidmet ist. Gestützt auf bereits vorhandene Vorarbeiten sowie die eigene Publikation zu diesem Gemälde analysiert Telesko die Herkunft einzelner ikonographischer Elemente des Porträts in sehr gründlicher Weise. Dies eröffnet dem Leser die tieferliegenden Sinnschichten und den Zugang zur Interpretation der politischen Botschaften, die mit diesem Bildnis transportiert werden sollten. Ingres formuliert hier den umfassenden Herrschaftsanspruch Napoleons nach seiner Krönung zum Kaiser. Mit Hilfe von Rückgriffen auf vielfältige ikonographische Traditionen schuf Ingres eine Synthese, die sowohl den politischen Anspruch Napoleons verbildlicht als ihn auch in eine historische Tradition stellt, die ihn legitimieren soll. Durch motivgeschichtliche Untersuchung als auch durch die Gegenüberstellung mit zeitgenössischen schriftlichen Quellen zeigt der Autor, welche historischen Rückbezüge und Anspielungen hier gebraucht werden: So erinnert die Frontalansicht und Haltung des Kaisers an Christus-Pantokrator-Darstellungen, aber auch an mittelalterliche Herrscherdarstellungen wie auch an Jupiterdarstellungen. Starke Bezüge werden durch verschiedene Bildelemente, wie zum Beispiel die Herrscherinsignien, zu Karl dem Großen hergestellt, ein Topos, der auch in der zeitgenössischen Literatur geläufig war; es finden sich auch Bezüge zu antiken Herrscherdarstellungen (insbesondere des Augustus), aber auch auf die ikonographische Tradition des französischen Königtums und hier vor allem auf Ludwig XIV. Mit all diesen Elementen reiht sich Napoleon in eine imaginäre Ahnenreihe ein und usurpiert eine historische Tradition, mit der er sich zu legitimieren sucht. Durch die bildliche Analyse wird deutlich, welche innovative Leistung und zugleich welcher Bruch in der Herrscherikonographie durch Ingres vollzogen wird: der Künstler fügt Elemente unterschiedlicher ikonographischer Tradition und Herkunft zu einer Synthese zusammen. Die Darstellung spielt bewußt mit den historischen und kunsthistorischen Beobachtungen, Erwartungen und Erfahrungen des Betrachters. Hierin liegt aber auch die Problematik jeder Interpretation: da die ikonographischen Elemente nun beliebig kombiniert werden und kein verbindlicher Typenkanon mehr vorhanden ist, ist auch die eindeutige Lesbarkeit der Bildsprache verlorengegangen. Diese Vielfalt und zugleich interpretatorische Unverbindlichkeit spiegelt sich auch im Text Teleskos wider.

Einen weiteren wichtigen Modus der napoleonischen Herrscherdarstellung faßt der Autor unter dem Aspekt des Bezuges auf die Antike zusammen, exemplarisch hierfür wird Gros' »Schlacht von Eylau« untersucht. Anders als bei Ingres' Porträt des Kaisers handelt es sich um ein Auftragswerk, dessen Ikonographie von offizieller Seite bereits genauestens festgelegt war, nicht mehr die Herrschaftslegitimation ist das Anliegen, sondern die Interpretation eines konkreten historischen Ereignisses im Sinne Napoleons und somit die gezielte Beeinflussung der öffentlichen Meinung. Die Methode des künstlerischen Vorgehens

bestand laut Telesko in einer Umdeutung eines aktuellen Geschehens in bereits vorgebildete und somit bedeutungssteigernde römisch-antike Typen. Im konkreten Fall aktualisiert das Gemälde, das den Moment nach der Schlacht von Eylau darstellt, den antiken Topos der »Clementia«, allerdings gesteht der Autor ein, daß die Ikonographie des Bildes mit dem bloßen Hinweis auf römisch-antike Vorbilder unzureichend beschrieben wird. Historischer Hintergrund war die für Napoleon trotz seines Sieges äußerst verlustreiche Schlacht von Eylau. Um den negativen Meldungen und Berichterstattungen entgegenzuwirken, veranstaltete Denon einen Wettbewerb zu diesem Thema. Da aber die vorbereitenden Skizzen Denons, der das Geschehen nun in eine Demonstration der Tugenden Napoleons umdeutete, als Gestaltungsgrundlage verwendet werden mußten, blieb den Künstlern in dieser Hinsicht kaum Spielraum. So stellt das Gemälde ein signifikantes Beispiel der Instrumentalisierung der Historienmalerei zu propagandistischen Zwecken dar.

Als dritten wesentlichen Identifikationstypus erkennt der Autor Napoleon in der Rolle eines neuen Heilsbringers. Zahlreich sind die Beispiele der Darstellungen Napoleons, die sich auf Christus- bzw. Heiligendarstellungen als Vorbild beziehen. Den Höhepunkt erreicht dieses Phänomen in einem Historiengemälde Gros' mit dem Titel: »Die Pestkranken von Jaffa«, welches eine Episode des Ägyptenfeldzuges Napoleons darstellt. Es handelt sich wiederum um ein Auftragswerk, das der Interpretation eines konkreten historischen Ereignisses dienen sollte und vor allem der britischen Propaganda, die von der Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit Napoleons gegenüber seinen eigenen Soldaten berichtete, entgegenwirken sollte. Verschiedene christologische, traditionsgebundene Bildelemente werden hier usurpiert, um Napoleon als Retter und neuen Heiland darzustellen, der in ikonographischer Anlehnung vor allem an die Darstellung von Christuslegenden die Pestkranken besucht. Ähnlich wie in der »Schlacht von Eylau« wird auch hier ein aktuelles Geschehen im Sinne bestimmter überlieferter Topoi uminterpretiert.

Die vorgestellte Arbeit bietet einen umfassenden Überblick zu den verschiedenen Topoi und Darstellungsmöglichkeiten Napoleons in der Malerei. Hierbei bedient sich Telesko in weiten Teilen seiner Untersuchung der klassischen Methode der Ikonographie, insbesondere in seinem Kapitel über »Napoleon als thronender Jupiter«, welches den Schwerpunkt des Buches bildet. Einzelne Motive und künstlerische Elemente werden nach ihren Ursprüngen und Traditionslinien befragt, was zu interessanten und plausiblen Deutungsmöglichkeiten führt, jedoch auch die Grenzen der motivgeschichtlichen Methode deutlich macht: Bei einem Fehlen zusätzlicher schriftlicher Quellen ist eine eindeutige Aussage über die Bedeutung bestimmter Motive nicht möglich, vielmehr stehen dem Betrachter mehrere Lesarten offen. Wenn dieses Kapitel auch sehr solide und gründlich recherchiert ist und eine Fülle von bildlichem und schriftlichem Material bietet, welches zur Untermauerung der ikonographischen Interpretation herangezogen wird, so wäre doch eine streckenweise Straffung des Kapitels wünschenswert gewesen, da zahlreiche Exkurse die Grundlinie der Argumentation und Fragestellung verunklären.

Obgleich die Einteilung der Untersuchung in die drei Hauptmodi der Herrscherdarstellung unter Napoleon einleuchtend erscheint, wird an verschiedenen Punkten deutlich, daß diese Systematik eher einem theoretischen Modell entspricht: Da die Darstellungen mehrere Bedeutungsebenen und Bezüge enthalten, ist eine klare Trennung der unterschiedlichen Bildmodi nicht möglich. Ebenso bedingt die gewählte Systematik, daß die Fragestellung der Entwicklung der Darstellung Napoleons im Laufe seiner Regierungszeit in den Hintergrund tritt. Insgesamt gesehen handelt es sich um eine sehr anregende und materialreiche Arbeit zur Herrscherdarstellung unter Napoleon, die eine bisher kaum berücksichtigte Fragestellung behandelt und somit solche einen wichtigen Beitrag zur Forschung im Bereich der politischen Ikonographie darstellt als auch Wesentliches zum Verständnis der Entwicklung des europäischen Herrscherporträts leistet.

Alexandra BETTAG, Bonn