

# Mon peintre.

## Louis Boulanger im Haus des Großdichters

**Louis Boulanger. Peintre rêveur.**

Paris, Maison de Victor Hugo,  
10.11.2022–5.3.2023.

Kat. hg. v. Gérard Audinet und  
Olivia Voisin. Editions Paris  
Musées 2022. 176 S., zahlr. Abb.  
ISBN 978-2-7596-0542-2. € 29,90

---

**A**ls „der Maler des Mazeppa“ hatte sich der hochbegabte 21-jährige Louis Boulanger im Salon von

Charles Nodier im Arsenal und im Cénacle von Victor Hugo in der rue Notre-Dame-des-Champs schlagartig einen glänzenden Ruf verschafft. Die Dichter führten dort das große Wort, und auch wenn sich unter den Habitueés einige Maler, Zeichner und Illustratoren befanden (so die Brüder Devéria, Celestin Nanteuil oder Nicolas-Tous-saint Charlet): Programmatisch für die „fraternité des arts“ lässt Charles-Augustin de Sainte-Beuve in seinem 1829 erscheinenden Insider-Gedicht „Le Cénacle“ den jungen Boulanger auftreten: „Mais un jeune homme écoute, à la tête pensive/ Au regard triste et doux, silencieux convive,/ Debout en ces festins;/ Il est poète aussi; de sa palette ardente/ Vont renaître en nous temps Michel-Ange avec Dante/ Et les vieux florentins“.

### MAZEPPA ALS KÜNSTLERCHIFFRE

Wie Eugène Delacroix seinen *Mort de Sardanapale*, hatte Boulanger seinen *Supplice de Mazeppa* (Abb. 1) erst zur Raccrochage des *Salon* von 1827 im Januar des Folgejahres eingereicht – zeitgleich mit *La Naissance d'Henri IV* von Eugène Devéria. Die beiden Bilder waren im gemeinsamen Atelier der beiden Freunde entstanden – *Henri IV* hängt heute noch im Louvre bei den Großmeistern des

Romantisme, *Mazeppa* hat es „nur“ ins Musée des Beaux-Arts von Rouen geschafft. Wegen seiner beträchtlichen Dimensionen (525 x 392 cm), die die Möglichkeiten der Ausstellungsräume in der Maison de Victor Hugo an der Place des Vosges überforderten, konnte dieses Schlüsselwerk nicht in der erst zweiten monographischen Ausstellung seit Boulangers Tod im Jahr 1867 (die erste fand mit schmalem Katalog 1970 in Dijon statt) gezeigt werden. Aber es geisterte imaginär durch die Räume und Texte, und Olivia Voisin, die die Ausstellung konzipiert und den Katalog verantwortet hat, präsentiert es programmatisch in ihrem einführenden Essay und in einem weiteren Text.

Aus Byrons bilderreichem Schreckensgedicht vom jungen Pagen am Hof des polnischen Königs Johann Kasimir, der die Frau eines mächtigen Magnaten verführt, entdeckt und zur Strafe rückwärts auf ein wildes Pferd gebunden wird, das ihn in tage- und nächtelangem Ritt durch eine unendliche Steppe trägt, hatten Géricault und Delacroix für kleine skizzenhafte Ölbilder anekdotisch Episoden des Horror-Ritts gewählt. So auch Horace Vernet, der ebenfalls im Salon von 1827 mit gleich zwei *Mazeppa*-Bildern vertreten war, eines davon das heute im Musée Calvet in Avignon befindliche mittlere Format *Mazeppa et les loups*. Ein wild jagendes, gieriges Wolfsrudel (mit Bernsteinaugen) wartet dort aufs erwartbare Ende des Helden (Jal 1828, 339–344). Später wird Théodore Chassériau die wundersame Rettung des bewusstlosen Pagen durch die traumhafte Erscheinung eines Kosakenmädchens malen, das leibhaftig in sein Leben tritt (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts). Boulanger aber wählt den Anfang von Byrons Verserzählung, die brutalen Zurüstungen zum Ritt – und er gibt dem Sujet, so Voisins These, mit dieser Wahl einen reflexiven, poetologischen Rahmen (28, 55, 61).

Christine Tauber hat schon 2006 Delacroix' *Sardanapale* als „Künstlerchiffre“ gedeutet, als ein reflexives Bild über die gefährliche Macht der



Abb. 1 Louis Boulanger, Le Supplice de Mazeppa, 1827. Öl/Lw., 525 x 392 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts (Kat., S. 21)



**Abb. 2 Alexandre Colin, Portrait de Louis Boulanger jeune, um 1818/19. Schwarzsteinstift auf Papier, 23,8 x 19 cm. Paris, Musée Carnavalet (Kat., S. 37)**

*tastique* von 1830 bestimmen sollte (hierzu Kohrs 2014, 143–207), erkannte es sofort der Kreis um Nodier und Hugo in Boulangers *Mazeppa* – über die pauschal gepriesenen Rubens’schen Qualitäten des Bildes hinaus.

**D**rei Monate nach dem Erscheinen von *Mazeppa* im Salon, im April 1828, macht Boulanger erneut auf sich aufmerksam, dieses Mal mit einer spektakulären, überdimensionalen Lithographie (71,5 x 53,5 cm) über Hugos Ballade „La Ronde du Sabbat“ aus dessen *Odes et Ballades* von 1826

Imagination, über Omnipotenz-Fantasien und die prekäre Autonomie eines Künstlers/Herrschers, der selbst noch den Untergang zum ästhetischen Ereignis machen will (Tauber 2006). Hier, beim unmittelbaren Salon-Konkurrenten, erscheint der Held in einer *mise en abyme* doppelt: zugleich als Erleidender und als distanziert Betrachtender oben auf dem Hügel, hinter dem rachsüchtigen Magnaten. Und beide sind Selbstporträts des blondgelockten Künstlers (Kat. S. 37; **Abb. 2**), dem der furchtbare Ritt zur Traumerzählung wird. Dass dieses Konzept einer am Ende paradox-produktiven Ich-Spaltung auf Nodiers frenetische Erzählung *Smarra ou Les Démons de la Nuit. Songs romantiques* von 1821 zurückgeht, in der der Held in einer Traumsequenz seiner eigenen Hinrichtung beiwohnt und seinen Kopf davonrollen sieht, führt Voisin im Katalog nicht weiter aus (sie hatte auf Nodiers *Smarra* schon in einem früheren Aufsatz verwiesen: Voisin 2007). Als Schlüsselmotiv eines seine Voraussetzungen reflektierenden Romantisme, das auch die Konzeption der letzten beiden Sätze von Hector Berlioz’ *Symphonie fan-*

(Kat.nr. 45, S. 30; **Abb. 3**). Damit beginnt die produktive Auseinandersetzung des Künstlers mit dem grenzenlos bewunderten Dichter, der in den Augen der Freunde und Zeitgenossen Boulangers Schicksal werden sollte. Gnadenlos hat es schon 1845 der junge Baudelaire in seiner ersten Salonkritik angesichts von Boulangers Einsendungen formuliert: „Das sind die letzten Überreste der ehemaligen Romantik – das kommt davon, wenn man in eine Zeit gerät, da jedermann glaubt, die Inspiration allein genüge und ersetze alles Übrige; da gähnt der Abgrund, in den Mazeppas wilder Ritt hineinführt. – Niemand anders als Victor Hugo hat Boulanger zugrunde gerichtet [...] – der Dichter ist schuld, dass der Maler im Graben landete“ (Übers. Kemp 1977, I, 144). Dieses und ähnliche Urteile zu revidieren, sei das Ziel der Ausstellung, schreibt Gérard Audinet, der Direktor der Maison de Victor Hugo, in seinem Geleitwort (14). Immer wieder wird im Katalog auf die Gedichte verwiesen (neun zwischen 1828 und 1840), die der Dichter dem Künstler gewidmet hat. Ein wechselseitiges Geben und Nehmen gehe allein



Abb. 3 Boulanger, *La Ronde du Sabbat*, 1828. Lithographie, 71,5 x 53,5 cm. Paris, Maison de Victor Hugo (Kat., S. 30)

Ballade hinzufügt, die Boulanger schon deutlich früher kannte und deshalb rechtzeitig produzieren konnte („cette gigantesque lithographie où il a jeté tant de vie, de réalité et de poésie sur la *Ronde du Sabbat*“, II, 468). Sie ist eine ideale Werbung für Hugos aktuelle, inzwischen zweibändige Gedichtsammlung, deren Frontispize und Vignetten Boulanger überdies besorgt. Hugo revanchiert sich im Januar 1829 in *Les Orientales* mit seinem Widmungsgedicht „Mazepa“, in dem er den auf Boulangers Exposition folgenden Ritt bildmächtig evoziert und zum Gleichnis für das Schicksal des Genies erhebt (wenn der Künstler 1839 das Ma-

zepa-Thema noch einmal aufgreift, wird er nicht Byron, sondern Hugo illustrieren; Kat., 128). Aus den *Orientales* wiederum bearbeitet Boulanger gleich mehrere Gedichte, alle noch im selben Jahr und damit die Gedichtsammlung strategisch ideal flankierend: Eine große Ölskizze entsteht zum eschatologischen Eingangsgedicht „Le Feu du Ciel“ – eine altorientalische Fantasmagorie vom Untergang Sodoms (Kat.nr. 46); eine makabre Lithographie zu „Fantômes“ (Kat.nr. 40); weitere orientalisierende Blätter zu „Sara la Baigneuse“

### HUGOS HOFSTAAT

Die ersten Widmungen erscheinen im Sommer 1828 in der vierten (abermals erweiterten) Auflage von Hugos *work in progress Odes et ballades* (bei „Les deux Archers“ und „La légende de la Nonne“), denen der Dichter in seinen „Notes“ einen enthusiastischen Verweis auf den genialen jungen Künstler und auf dessen Blatt zur „Ronde“-

zeppa-Thema noch einmal aufgreift, wird er nicht Byron, sondern Hugo illustrieren; Kat., 128). Aus den *Orientales* wiederum bearbeitet Boulanger gleich mehrere Gedichte, alle noch im selben Jahr und damit die Gedichtsammlung strategisch ideal flankierend: Eine große Ölskizze entsteht zum eschatologischen Eingangsgedicht „Le Feu du Ciel“ – eine altorientalische Fantasmagorie vom Untergang Sodoms (Kat.nr. 46); eine makabre Lithographie zu „Fantômes“ (Kat.nr. 40); weitere orientalisierende Blätter zu „Sara la Baigneuse“



Abb. 4a Boulanger, Fantômes, um 1829. Lithographie, 45 x 62 cm. Paris, Maison de Victor Hugo (Kat., S. 74)



Abb. 4b Francisco Goya y Lucientes, Los Caprichos, Blatt 59: Y aun no se van!, 1799. Aquatinta, 29,4 x 21 cm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/369647>)



Abb. 4c Francisco Goya y Lucientes, Los Caprichos, Blatt 64: Buen Viage, 1799. Aquatinta, ca. 29,4 x 21 cm (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334184>)

(Kat.nr. 42 u. 43) und zu „La Captive“ (beide wird Berlioz später vertonen).

An der „Ronde“ hat Olivia Voisin den über eine bloße Illustration hinausgehenden Zugriff und damit die Eigenständigkeit Boulangers zu zeigen versucht (Voisin 2007): Aus Hugos Aufzählung bizarrer Monster wird ein homogener Fluss anthropomorpher höllischer Wesen und verwirbelter menschlicher Massen, bei dem u. a. Goyas Monster-Repertoire Pate gestanden hat, was allerdings im Detail hätte gezeigt werden müssen. Für „Fantômes“ hatte das schon Ilse Hempel Lipschutz in einer glänzenden Rekonstruktion der Transformation Goya'scher Motive aus dessen *Caprichos* getan, die Voisin offenbar nicht zur Kenntnis genommen hat (Hempel Lipschutz 1975/76). Aus Hugos sentimentalem Gedichtschluss, an dem der Tod die übermütige tuberkulöse spanische Tänzerin holt, wird ein bizarres Nachtstück, das den Gedichttitel und einen der letzten Verse weiterdenkt: „Pour danser d'autres bals elle était encore prête“ (Abb. 4 a–c).

Aber zugleich mit dem Zurücktreten dieser frenetischen Themen – eine seltsame Koinzidenz – geht auch ein jeweiliges produktives Weiterdenken, ein Geben und Nehmen zu Ende. Boulanger wird tatsächlich zum Illustrator und zum Kostümbildner *en chef* von Victor Hugo, nachdem Delacroix nach einer ersten Zusammenarbeit mit dem Dichter bei *Amy Robsart* sich schnell zurückgezogen hatte. Von *Hernani* bis zu den *Burgraves* von 1843 liefert Boulanger die Ausstattung. Auch für Alexandre Dumas wird er mit exakt recherchierten historischen Kostümen tätig. Eine große Aquarellserie zu *Notre Dame de Paris* entsteht 1831 gleich nach dem Erscheinen des Werks (in der Ausstellung eindrucksvoll präsentiert). Allenfalls wäre hier die Auswahl der Szenen zu diskutieren, unter denen der dämonische Archidiakon Frollo nicht fehlen darf (Kat.nr. 54 u. 56). Dann aber entstehen viele Buchillustrationen, Brotarbeit. In den späteren Widmungen Hugos an Boulanger wird dieser mehr und mehr zu einer bloßen Deklamationswand für einen egomanen Dichter. Mit „Amis, mes deux amis, mon peintre, mon poète“ redet dieser 1830 Boulanger und Sainte-Beuve im Gedicht

XXVIII („À mes amis S.-B. et L. B.“) von *Les Feuilles d'Automne* an. Aus dem Partner in der „fraternité des arts“ (wenn er denn je einer war) wird endgültig eine Figur im Hofstaat des Großdichters, der seine Vasallen dann im folgenden Gedicht „La Pente de la Rêverie“ explizit aufruft, bevor er nach kühnem Flug der Imagination die Erdenreste abstreifen und in eine nur von ihm geschaute „éternité“ gelangen wird. Wie aus einem Nebel tauchen sie auf: „Alors, dans mon esprit, je vis autor de moi/Mes amis, non confus, mais tels que je les vois/Quand ils viennent le soir, troupe grave et fidèle/Vous avec vos pinceaux dont la pointe étincelle/Vous, laissant échapper vos vers au vol ardent [...]“.

#### ANFÄNGE

Als pointiert kommentierte Werkbiographie ist der Katalog angelegt – nach Aristide Maries gemessen an den Standards seiner Zeit durchaus kritischer Boulanger-Monographie von 1925 überhaupt der erste Versuch eines Überblicks über ein facettenreiches Lebenswerk (Marie 1925). Er beleuchtet die kurze Vorgeschichte des im Schlüsseljahr des Romantismus 1827/28 gelingenden Mазeppa-Coups, in der das Haus der Brüder Achille und Eugène Devéria für den erst Achtzehnjährigen eine entscheidende Rolle spielt, und er endet mit Boulangers Wiederaufnahme seiner frenetischen Erfolgsthemen *Ronde du Sabbat* und *Feu du ciel* am Lebensende in den 1860er Jahren.

Der Girodet-Schüler Achille Devéria, nur sechs Jahre älter, wird nach dem zweitklassigen milden Klassizisten Guillaume Guillon-Lethière de facto Boulangers zweiter Lehrer, begeistert ihn für die Möglichkeiten der Lithographie – und führt ihn beim damals noch stramm royalistischen Hugo ein. Im September 1827 erleben sie im Odéon zusammen mit der aufstrebenden jungen Elite (Dumas, Delacroix, de Vigny, Émile und Antoni Deschamps, Berlioz) den ästhetischen Schock der Shakespeare-Aufführungen der englischen Truppe um Charles Kemble und Harriet Smithson. Fieberhaft zeichnend halten sie die expressiven Schlüsselszenen fest, aus denen schon zwei Monate später das Gemeinschaftsprojekt der Lithogra-

**Abb. 5 Boulanger, Adèle à la cerise, um 1831/32. Öl/Lw., 92 x 73,5 cm. Paris, Maison de Victor Hugo [Kat., S. 84]**



phien-Folge *Souvenirs du Théâtre Anglais à Paris* (Publiés par Henry Gauguin, Lambert et Comp.<sup>e</sup> et J. Tastu Éditeurs) wird.

Verve und Präzision im Fixieren des emphatischen Augenblicks kennzeichnen die in der Ausstellung wohl erstmals gezeigten Skizzen, Produkte einer erregten Wahrnehmung (Kat.nr. 17, 18, 19, 23). Über die *King Lear*-Aufführung der englischen Truppe wird Antoni Deschamps einige Jahre später in einem Widmungsgedicht an Alfred de Vigny resümierend schreiben: „Et nous deux, à l’aspect de si grandes douleurs/Dans le vaste Odéon nous étions tout en pleurs;/Et nous disions après, l’âme encore enivrée:/Nous ne reverrons plus une telle soirée“ (*Poésies de Antoni Deschamps*. Nouvelle Édition, Paris 1841, mit einem Frontispiz von Boulanger). Boulanger wird das *Lear*-Thema in der Mitte der 30er Jahre in der Erinnerung an die zuvor ungesehene melodramatische Gestik der Engländer erneut behandeln (so in *La Folie du roi Lear*, 1836, Kat.nr. 70).

## PORTRÄTS

Frische, Präzision des Blicks und ein früh schon verblüffend sicheres Handwerk prädestinierten den jungen Künstler zum Porträtisten. Das erkennt später sogar Baudelaire in seinem Salon-Text fast widerwillig an. Dieses Talent, das ihn zugleich zum Haus-Porträtisten der Familie Hugo aufsteigen lässt, wird über die Jahrzehnte eine qualitative Konstante in der ansonsten schwankenden Produktion bleiben. Im Mazeppa-Jahr

entsteht nach vielen intimen, den Augenblick fixierenden Zeichnungen der Hugo-Kinder ein erstes mittelformatiges Porträt der vierjährigen Léopoldine (Kat.nr. 15). 1831/32 folgt die anderthalbjährige *Adèle à la cerise* (Kat.nr. 16; **Abb. 5**). Zwischen 1836 und 1839 verfolgt Boulanger zäh das Projekt einer Art Freundesgalerie, die im Medium des Porträts noch einmal das ebenso dezidierte wie schillernde ästhetische Programm der 20er Jahre, in denen auch der junge Balzac schon marginal erschienen war, evozieren soll. Berühmt (und in die Balzac-Ikonographie prominent eingegangen) ist dessen Porträt in der Mönchskutte mit den gebändigte Energie signalisierenden verschränkten Armen von 1836 (Kat.nr. 76), gebrochen gelb und weiß gehöhlt vor mittelbraunem Grund.

Für die darauf folgenden Porträts der Insider bevorzugt Boulanger scharf charakterisierte, hell beleuchtete Frontal- oder Dreiviertelphysiognomien



**Abb. 6 Boulanger, Portrait d'Achille Devéria, 1837. Öl/Lw., 116,5 x 90,5 cm. Paris, Musée du Louvre (Kat., S. 112)**

mien und dunkle Kleidung vor einem braunschwarzen oder anthrazitfarbenen, Moretto da Brescia-haften Grund: eine magische Zeitzeugen- und Freundesbeschwörung. Der Mentor, Freund und *Collaborateur* Achille Devéria erscheint da 1837 besonders prominent in extravagantem Habit (Kat.nr. 77; **Abb. 6**). Es erscheinen der glücklose Dichter Antoine Fontaney aus dem Nodier- und Hugo-Kreis und der befreundete Arzt Antoine Joseph Jobert de Lamballe (Kat.nr. 78). Zuletzt – erst 1839, aber mit Aplomb – porträtiert Boulanger dann M. und Mme Victor Hugo (Kat.nr. 79 u. 80). Mit eben solchem Aplomb wurden sie nun zusammen mit Devéria und Jobert de Lamballe zentral in der Ausstellung präsentiert: ein Glücksfall, der den Boulanger der 1830er Jahre noch einmal in die erste Reihe rückt.

lanchole geprägt ist: „Puis nous causons d'art tristement et tard. – Quel artiste! – Je mourrai sans avoir rien pu faire de ce que j'ai rêvé. – Tant de choses ont passé dans mes rêveries dorées, que j'aurais voulu faire, mais la vie! – Il faut enfin se dompter [...]“ – so das Resümee des Dreißigjährigen, der inzwischen in ein mehr als zeitübliches Wechselbad der Erfolge und Niederlagen eingetreten ist (Fontaney 1925, 188–219, hier 210).

### **SCHWANKENDE QUALITÄT, SCHWANKENDE FORTUNE**

Mit *La Mort de Bailly* (Kat., 77; **Abb. 7**) scheitert Boulanger 1831 bei der Salon-Jury und damit im Moment der wichtigsten Weichenstellung für eine realistisch-politische Kunst nach der Juli-Revolution. Das Riesenformat, größer noch als der *Mazep-*

pa, das zugleich eine stilistische Neuorientierung signalisiert, hätte sich neben Delacroix' *Liberté guidant le peuple*, Delaroches *Cromwell dans le château de Windsor* oder Vernets *Pape Léon XII* mühe-los behaupten können. Man mag sich ausmalen, was Heine in seiner berühmten Salonkritik darüber geschrieben hätte. Vielleicht war die in reduzi-ertem Pathos realistisch dargestellte rohe Volks-wut mit einer Verklärung der „Trois Glorieuses“ und dem bürgerlichen Appeasement-Konsens der Juli-Monarchie unvereinbar (der Katalog listet hier wie in analogen Fällen minutiös und hilfreich die Presseberichterstattung auf, verzichtet aber leider meist auf den Abdruck zumindest signifi-kanter Passagen). 1843 widerfährt *La Mort de Mes-saline* (Kat.nr. 158) dasselbe Schicksal (und wieder gibt es eine kontroverse Diskussion in der Presse).

Boulanger versucht hier, analog zur „klassi-schen“ Wende im Programm des Théâtre-Fran-çais in den Jahren des Scheiterns von Hugos *Bur-graves*, eine Rückkehr zum Klassizismus nach der Art seines ersten Lehrers Guillon-Lethière (wie schon Marie bemerkt hat: Marie 1925, 64). Den eher mediokren Standards der seit der Restaurati-on wieder blühenden religiösen und Kirchenmale-ri hatte er sich schon 1835 mit *Le Cantique du Ju-dith ou Judith partant au camp d'Holopherne* (Kat., 100) genähert. Staatsaufträge, auch für Kirchen der Provinz, sollten eine von Boulangers Subsist-enzgrundlagen werden. Er passt sich immer wie-der den jeweiligen Erwartungen an. Bei privaten Aufträgen, so 1847 bei einer *Danse des Muses* und einem *Festin à la mode vénitienne* für den Speise-saal des Stadthotels eines M. Mahler (der Katalog



Abb. 7 Boulanger, *La Mort de Bailly*, 1831. Öl/Lw., 420 x 522 cm. Compiègne, Musée Antoine-Vivenel (Kat., S. 77)

klärt die Identität des Auftraggebers nicht), bedient er sich bedenkenlos aus der Kunstgeschichte, hier bei Veronese – sicherlich ein Wunsch des Auftraggebers, der wohl eine Art *Hochzeit zu Kana* haben wollte. Kurz: Er entwickelt im Gegensatz zu seinem selbstbewussten Konkurrenten von 1827, Delacroix, nicht offensiv eine wirklich konsistente Handschrift. Aber auch von Stilpluralismus als einem ästhetischen Programm kann kaum die Rede sein.

Einmal aber feiert er gerade mit seinem Eklektizismus einen Triumph: mit dem für den Marquis Astolphe de Custine gemalten, acht Meter breiten Fries *Le Triomphe de Pétrarque*, der sich an den Triumphzügen Florentiner Cassoni, leicht „modernisiert“ durch Guido Renis römisches *Aurora-Fresko* im Casino Rospigliosi, orientiert. 1836 wird dieser *Triomphe* ein Salon-Erfolg, und im Folgejahr, nach der Installation in de Custines dafür eigens um eine Galerie erweitertem Stadtpalais, feiert sich die ganze Kollegenschaft aus Poesie, Malerei und Musik vor Petrarcas Triumph selbst: Chopin spielt und Théophile Gautier trägt ein emphatisches, aus 50 Terzinen bestehendes Huldigungsgedicht „Le Triomphe de Pétrarque“ vor, das aber ebenso Boulanger gilt (und das er ein Jahr später in seiner *Comédie de la Mort* veröffentlicht). Die meisten Kollegen finden sich porträtiert im Triumphzug wieder: das exoterische Gegenstück zur dunkelgrundigen Porträtsérie des engsten Kreises. Das Bild ist offenbar verloren. Die Ausstellung kann aber den immerhin auch 258,5 cm breiten blassen Karton zeigen, der jedoch nur eine schwache Ahnung vermittelt (Kat.nr. 72). Hilfreich wäre hier, zumindest für den Katalog, eine Abbildung des einzigen erhaltenen Fotos des zentralen Teils mit dem Triumphwagen samt Quadriga gewesen, das sich in Maries Monographie findet (61).

**A**usstellung und Katalog führen den Weg eines Hochbegabten vor, der den Glanz seines Beginns nicht auf Dauer stellen konnte, der aber stets ein ‚Künstler der Künstler‘ blieb und dem bis in die letzte Lebensphase immer wieder einzelne herausragende Leistungen gelangen. So 1863 *Les La-*

*boueurs de Virgile* (Kat.nr. 164), an die Puvis de Chavannes hätte anknüpfen können. Der Gastkuratorin Olivia Voisin, die seit Jahren an einem Catalogue raisonné der Brüder Devéria arbeitet, ist damit erneut die Wiederentdeckung einer wichtigen Figur aus der Sattelzeit um 1800 und dem beginnenden Romantisme gelungen – ein Programm, das sie in ihrer Wirkungsstätte, dem Musée des Beaux-Arts in Orléans, seit einigen Jahren erfolgreich und mit gewichtigen wissenschaftlichen Katalogen, die über die Intentionen und Möglichkeiten der Pariser Maison de Victor Hugo hinausgehen, etabliert hat. Hierzu in diesem Heft auch die Rubrik „Buch des Monats“.

## LITERATUR

**Fontaney 1925:** Antoine Fontaney, *Journal intime*, hg. v. René Jasinski, Paris 1925.

**Hempel Lipschutz 1975/76:** Ilse Hempel Lipschutz, Victor Hugo, Louis Boulanger, Francisco de Goya: Amitiés, Affinités, Influences, in: *Nineteenth-Century French Studies* 4, Fall/Winter 1975/76, no. 1/2, 8–27.

**Jal 1828:** Augustin Jal, *Esquisses, Croquis, Pochades, ou Tout ce qu'on Voudra, Sur le Salon de 1827*, Paris 1828.

**Kemp 1977:** Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke/Briefe*, hg. v. Friedhelm Kemp/Claude Pichois, Bd. I: *Juvenilia – Kunstkritik*, München 1977.

**Kohrs 2014:** Klaus Heinrich Kohrs, *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a. M./Basel 2014.

**Marie 1925:** Aristide Marie, *Le Peintre Poète Louis Boulanger*, Paris 1925.

**Tauber 2006:** Christine Tauber, *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix', „Tod des Sardanapal“ als Künstlerchiffre*, Konstanz 2006.

**Voisin 2007:** Olivia Voisin, D'après Victor Hugo: Louis Boulanger ou l'Éloge de la Monstruosité, in: *Histoires des Monstres*, Bd. 10: *À l'époque moderne et contemporaine*, Paris 2007, 253–278.

---

**DR. KLAUS HEINRICH KOHRS**

München

[k.kohrs@gmx.net](mailto:k.kohrs@gmx.net)