

# Mit Bildern Politik machen

Claudia Hattendorff

## **Napoleon I. und die Bilder.**

### **System und Umriss bildgewordener Politik und politischen Bildgebrauchs.**

Petersberg,  
Michael Imhof Verlag 2012. 288 S.,  
180 teils farb. Abb.  
ISBN 978-3-86568-649-7. € 49,00

**Z**um Thema „Napoleon I. und die Bilder“ – dieser vordergründig unspezifische Titel ist hier bewusst gewählt – fehlt es wahrlich nicht an soliden neueren Monographien. Das breite Spektrum der Publikationen reicht von Werner Teleskos These, dass Napoleon der souveräne ästhetische Spiritus Rector seiner Staatsgemälde gewesen sei (*Napoleon Bonaparte: Der „moderne Held“ und die bildende Kunst, 1799–1815*, 1998), über die kritische Edition der Arenenberger Karikaturensammlung durch Hans P. Mathis (1998) und Bénédicte Savoy's Erhebung über den Kunstraub in Deutschland (*Patrimoine annexé: les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, 2003) bis hin zu Barbara Ann Day-Hickmans Dokumentation des postumen Napoleonkults in populären Bilderbogen (*Napoleonic art: Nationalism and the spirit of rebellion in France [1815–1848]*, 1999). Wer aber meint, damit sei das Thema erschöpft, der wird durch die Gießener Kunsthistorikerin Claudia Hattendorff, die 1998 ihre Hamburger Dissertation über den Bildtypus der Künstlerhommage im 19. und 20. Jh. veröffentlicht und 2004 einen Quellenband über *Die Suche nach der Nationaltradition in der französischen Malerei: Kunstliteratur und nationales Bewusstsein im 19. Jahrhundert* vorgelegt hat, eines besseren belehrt.

**D**enn indem die Autorin sich in ihrer Marburger Habilitationsschrift nicht noch einmal den bekannten „Ikonen“, sondern der ungewöhnlich breiten, teils massenhaften Bildproduktion aller künstlerischen Höhenlagen zum Phänomen „Napoleon“ widmet – bislang kaum beachteten Gemälden und Zeichnungen ebenso wie druckgraphischen Reproduktionen und Karikaturen –, erschließt sie Brachland mit einem fruchtbaren Arbeitsansatz, der diskurstheoretische und erinnerungshistorische Elemente verbindet. Danach konstituiert das Bildcorpus zu Napoleon erst in seiner Gesamtheit den zeitgenössischen „visuellen Redezusammenhang“, den die Verfasserin „Bilddiskurs Napoleon“ nennt (13) – einen Diskurs, der sowohl durch Publikumserwartungen wie durch kommentierende Medien laufend mitgeformt und entwickelt wurde.

Angesichts der Überfülle des Materials und der Themenfelder konzentriert sich die Arbeit auf die Visualisierung der napoleonischen Politik jenseits von Schlachtenbildern, Skulpturen und Architektur, und zwar gemäß einer Direktive von Vivant Denon. Nannte der kaiserliche Kunstintendant doch auf die Frage des Innenministers, welche Ereignisse in den Reliefs des Arc de Triomphe an der Place de l'Etoile darzustellen seien, im Juli 1811 lauter Friedensschlüsse: „Sous l'aspect politique: la paix de Lunéville, la paix d'Amiens, le Concordat, la paix de Presbourg, la paix de Tilsit, la paix de Vienne“ (16).

### **BILDDISKURS NAPOLEON**

Um die historischen Bedingungen und Funktionen, die sprachlichen und medialen Eigenheiten und Wirkungszusammenhänge des „Bilddiskurses Napoleon“ mit seinen unterschiedlichen künstlerischen Niveaus herauszuarbeiten, analysiert Hattendorff ihr Material in einem wohlüberlegten Dreischritt: von den postumen Todesbildern über

**Abb. 1** Jean Pierre Marie Jazet nach Horace Vernet, Napoleon entsteigt seinem Grab, 1840. Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau (Hattendorff, Abb. 28)



die anti- und pro-napoleonischen Karikaturen zu den affirmativen Darstellungen der ‚Friedenspolitik‘ von Napoleon Bonaparte.

Was zunächst die Bildproduktion zum Tod des „grand homme“ betrifft, so wird sie gewissermaßen von Karikaturen vorbereitet. Schon zur Warnung vor seiner 1803 geplanten Invasion, dann verstärkt im Triumph über seine Niederlage in der Leipziger Völkerschlacht imaginieren englische und deutsche Flugblätter Napoleons Enthauptung oder seine Verbrennung auf dem Scheiterhaufen und errichten ihm Schandmale aus Leichen und Totenköpfen. Dem setzen vor allem französische Künstler ab 1821 glorifizierende Darstellungen auf dem Totenbett, seines Leichnams und seines Grabes entgegen – anfangs klandestin in Gemälden und Silhouettenbildern, ebenso wie sie während der Französischen Revolution den Tod Ludwigs XVI. betrauert hatten; nach 1830, als der Napoleonkult sich offen äußern darf, in einer Fülle populärer Lithographien und Holzschnitte. Ihren Höhepunkt über

Frankreich hinaus erreichen die Totenbilder 1840 mit der Öffnung des Sarges auf Sankt Helena und dem triumphalen „retour des cendres“.

Wie Hattendorff herausarbeitet, kennzeichnet diese Bildproduktion eine mediale Gemengelage ohne scharfe Trennung von hochkünstlerischer Malerei und auflagenstarker Druckgraphik. Einprägsame Bilderfindungen wie der seinem Grab entsteigende Napoleon von Horace Vernet (Umschlagbild; Abb. 1) werden in vielen Varianten reproduziert. Bei der vorherrschenden Tendenz, den toten „grand homme“ quasi fotorealistisch zu vergegenwärtigen, spielt die in Abgüssen massenhaft verbreitete Totenmaske als Mittel der Authentifizierung eine so große Rolle, dass selbst ein 1843 im Salon ausgestelltes Ölgemälde von Jean-Baptiste Mauzaisse (*Napoleon auf dem Totenbett*) sie malerisch verlebendigt.

Zumeist ohne Auftrag für ein breites Publikum produziert, betreiben diese Bilder insgesamt nicht nur den Kult des Individuums Napoleon, seiner einzigartigen Leistung und Identität; mit ihrem Realismus und ihrer populären Orientierung zeigen sie zugleich retrospektiv auf, welche stilistischen und medialen Mittel eine auf Wirkung bedachte gelenkte ‚napoleonische Bildpolitik‘ zu berücksichtigen hatte.

### KARIKATUR UND PUBLIZISTISCHER KONTEXT

Im zweiten Hauptteil ihrer Untersuchung umreißt Claudia Hattendorff anhand zeitgenössischer Karikaturen den publizistischen Kontext, in dem die bildliche Propagierung der napoleonischen Außenpolitik in den Jahren 1800–10 operieren musste. Auf englischer Seite verzerren James Gillray und andere Stecher den Feldherrn Bonaparte zur stehenden Witzfigur des „Little Boney“ und verspotten in drastischer Weise seine Flucht aus Ägypten, seine maßlose Eroberungswut, seine pathetische Selbstinszenierung, seine hinterhältigen diplomatischen Verhandlungen, seine Vertragsbrüche (Abb. 2).

Auf französischer Seite, wo die englischen Bildsatiren durchaus bekannt sind und wo Napoleon wiederholt lapidare Anweisungen zur Anfertigung von Karikaturen gegen das „perfide Albion“ gibt (ähnlich wie 1793/94 das Comité de salut public), werden die Subsidien der englischen Regierung für die Allianzkräfte und die Zerrüttung der britischen Staatsfinanzen angeprangert. In diesen bislang wenig bekannten, meist anonymen, oft von Aron Martinet in Paris verlegten französischen Radierungen erkennt die Verfasserin nicht nur funktional, sondern auch stilistisch und medial ein „Supplement der affirmativen Hochkunst“ und der realistischen Ereignismalerei (101) – ein Zusammenhang, der auf beiden Seiten durch den wachsenden künstlerischen Anspruch der Karikaturisten gelegentlich zur Affinität gesteigert wird. So parodiert Gillrays imaginärer Festschmaus Bonapartes zur erfolgreichen Invasion Großbritanniens (*The Hand-Writing upon the Wall*, 1803)

Rembrandts *Gastmahl des Belsazar*, während gleichzeitig Badini das *Zelt des Darius* von Le Brun zum Vorbild nimmt, um in einer *Scène après l'Invasion* die Unterwerfung Britannias unter den Ersten Konsul zu postulieren (Abb. 3).

### VISUALISIERUNG VON AUSSENPOLITIK

Vor dem Hintergrund dieses mehr oder weniger eigenständigen „Bilddiskurses Napoleon“ nach und während der Herrschaft des Korsen erweist sich die ‚gelenkte‘ Bildproduktion des Empire als groß angelegtes Projekt, die antinapoleonischen Zerrbilder primär englischer Provenienz „durch positive Gegenbilder zu entkräften“, ja zu überschreiben (103). Wie Administration und Künstler dabei vorgehen, klärt die Verfasserin im dritten Hauptteil ihrer Arbeit anhand der ‚offiziellen‘ Visualisierungen der Außenpolitik von Napoleon Bonaparte in den Jahren 1801 bis 1813. Hinsichtlich des reichen Quellenmaterials und der Analysen ist dies sicher der neuartigste, vollständigste und gewichtigste Teil der vorliegenden Monographie. Er ist chronologisch angelegt, um bildpolitische und bildsprachliche Entwicklungen deutlicher herausstellen zu können.

Zuerst geht es um die Bildproduktion zum Konkordat von 1801 und zum Friedensschluss von Amiens im März 1802. Zur Feier dieser Erfolge veranstaltete Innenminister Chaptal im April 1802 ein von der Forschung bisher kaum beachtetes Preisausschreiben, zu dem laut der überlieferten Kunstkritiken, insbesondere von Kercoat (Collection Deloynes in der Pariser Nationalbibliothek), 52 Ölskizzen und deutlich weniger Entwürfe für Triumphbögen, Skulpturen und Medaillen eingingen; das Konkordat war hierbei das bevorzugte Sujet, nur vier bis fünf Gemälde betrafen den Frieden von Amiens. Das Resultat war so enttäuschend, dass allein die Medaillenentwürfe von Dumarest und Andrieux einen Preis erhielten und acht weitere Künstler mit Aufwandsentschädigungen abgefunden wurden: ein Scheitern, das sich teils aus der geringen Beteiligung, teils daraus erklären dürfte, dass Vivant Denon – soeben zum starken Mann der napoleonischen Kunstpolitik avanciert – die Jury im Sinne eines neuen Realismus beeinflusste.





Abb. 2 James Gillray, *Maniac Raving's – or – Little Boney in a strong Fit*, 1803. London, British Museum (Hattendorff, Abb. 49)

Denn, soweit sich die Wettbewerbsbeiträge auffinden und identifizieren lassen, bevorzugten sie mit der Allegorie einen traditionellen, elitären Bildmodus, der das neue bürgerliche Publikum der napoleonischen Plebiszite kaum ansprach. Daher plädiert der Schriftsteller Joseph de Lavallée in einer Besprechung des Wettbewerbs im *Journal des arts* (Dez. 1802) für eine narrative und realistische Ereignismalerei. Die Druckgraphik zu den Friedensschlüssen von Lunéville und Amiens, die ohne unmittelbaren Staatsauftrag parallel zum Wettbewerb publiziert wird, gibt diese Richtung bereits grob vor. Sie preist Bonaparte zwar mit den traditionellen Bildschemata des Friedensbringers und Triumphators begleitet von Mars, Minerva, Merkur, Chronos etc., relativiert die antikische Bildsprache aber durch aktuelle und personale Elemente.

Das in dieser Hinsicht ‚progressivste‘ Bild gilt dem Abschluss des Konkordats und geht von einer privaten Initiative aus: das vom französischen Chefunterhändler François Cacault in Auftrag gegebene Doppelporträt Pius’ VII. und seines

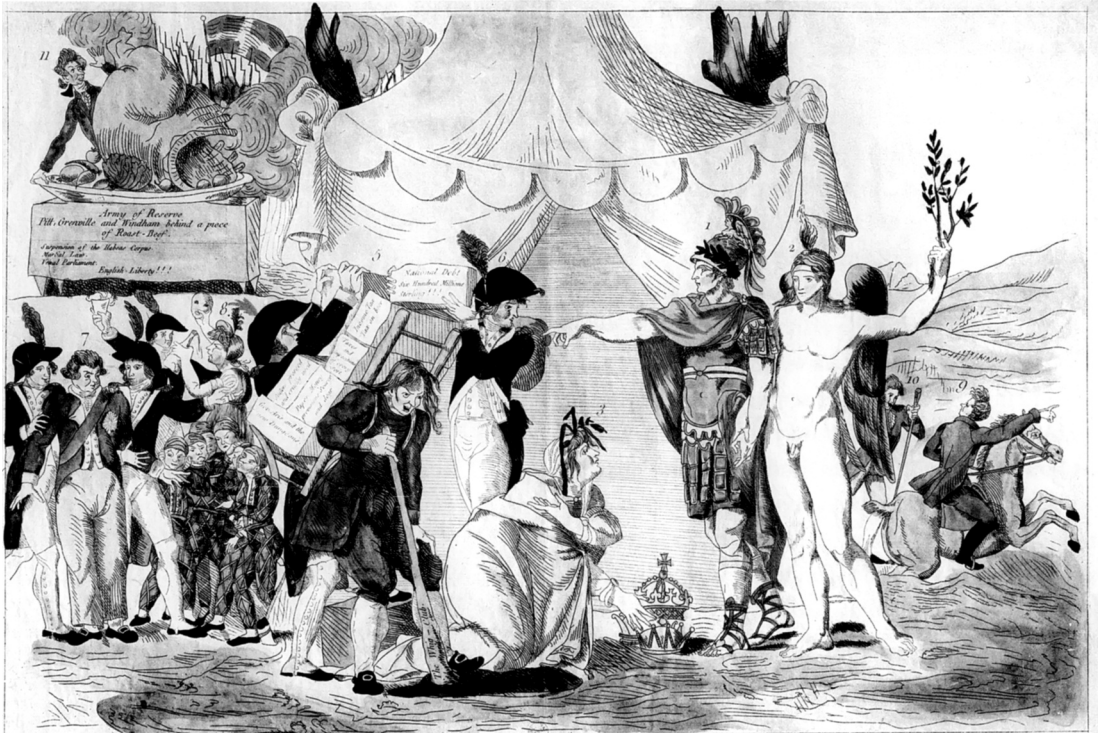
Staatssekretärs, dessen Produktionsablauf und Funktionen die Autorin dank günstiger Quellenlage minutiös verfolgen kann. Die Ende 1802 von Jean-Baptiste Wicar geschaffene Zeichnung (Abb. 4), die sich bewusst um größtmögliche Ähnlichkeit der Porträts und um authentische Genauigkeit bedeutsamer Objekte wie des päpstlichen Siegelrings bemüht, wird dem Ersten Konsul im Februar 1803 als angebliches Geschenk des Papstes überbracht und anschließend dreimal reproduziert: für den freien Markt als Punktierstich von Lefèvre-Marchand; als offizielles diplomatisches Geschenk in 200 Exemplaren (verlegt von Boucher-Desnoyer); sowie als sekundärer Reproduktionsstich von Joseph Hunin im belgischen Mecheln. Mehr noch: Anlässlich der Kaiserkrönung in den päpstlichen Gemächern in den Tuileries aufgehängt, provoziert Wicars Zeichnung ein napoleonisches Pendant von François Gérard, welches – den „mimetischen Realismus“ (150) von Wicar aufnehmend – Bonaparte als leitenden Unterzeichner des Konkordats inszeniert.



## NAPOLÉON SCHLIESST VERTRÄGE

Nach diesen Visualisierungen internationaler Friedensschlüsse gilt die napoleonische Bildproduktion zur Außenpolitik hauptsächlich diplomatischen Begegnungen, bei denen nicht mehr „plénipotentiaires“, sondern Napoleon selbst die Verträge aushandelte. Die Darstellungen seines Treffens mit Franz II. in Mähren zum Abschluss des Friedens von Preßburg (Dez. 1805) sind geprägt vom 31. *Bulletin de la Grande Armée*, das Napoleon selbst formuliert hatte. Eine dort geschilderte Anekdote – ein scherzhafter Wortwechsel der Kontrahenten im Feldlager Napoleons – dient sowohl der populären Druckgraphik wie auch den Gemälden von Gros und Prud'hon als Vorlage, um das politische Einverständnis beider Seiten ohne allegorische Zutaten

glaubhaft und wirkungsvoll ins Bild zu setzen. Seinem zweiwöchigen Gipfeltreffen mit Zar Alexander I. auf einem Floß in der Memel bzw. mit Königin Luise in Tilsit (Juni/Juli 1807) legt Napoleon dann so große Bedeutung bei, dass er den Augenzeugen Denon mit einem fünfzehnteiligen Stichwerk der abbildungswürdigen Ereignisse beauftragt. Denon stellt einen Themenkatalog auf – zusätzlich zum 1806 vereinbarten Großprojekt einer Serie von 200 Stichen in 600 Exemplaren über die napoleonischen Feldzüge. (Das dazu angelegte umfangreiche Konvolut vorbereitender Zeichnungen, das Hattendorff zusammenfassend beschreibt, harrt in den graphischen Sammlungen des Louvre und des Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon einer systematischen Aufarbeitung.)



SCÈNE APRÈS L'INVASION DES ÎLES BRITANNIQUES.

1. Le Premier Consul dans le costume d'Alexandre le Grand.  
2. Le Gène de la France offrant la Paix à l'Europe en même temps qu'il représente l'Épithète de Bonaparte.  
3. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
4. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
5. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
6. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
7. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
8. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
9. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
10. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
11. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
12. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
13. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
14. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.  
15. Le Gène de la France dans le costume de l'Empereur, se tenant sur ses deux pieds, et montrant la Paix à l'Europe.

Abb. 3 Badini, *Scène après l'invasion des Isles Britanniques*, 1803. Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes (Hattendorff, Abb. 61)

**Abb. 4 Jean-Baptiste Wicar, Papst Pius VII. übergibt Kardinal Consalvi die Ratifikationsurkunde für das Konkordat, 1803. Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon (Hattendorff, Abb. 126)**



Obwohl das Stichwerk zu Tilsit nicht in der vorgesehenen Form zustande kam, vermitteln die erhaltenen Zeichnungen von Debret, Lebarbier d.Ä., Taunay und Zix einen zuverlässigen Eindruck von der neuen politischen Bildsprache, die Denon im Auftrag des Kaisers entwickelte: Teils wiederum durch Armeebulletins bezeugt, gewinnt die diplomatische Handlung der genau porträtierten Fürsten und ihrer Entourage im Vordergrund Authentizität und Einzigartigkeit durch ihre Einbettung in eine spezifische topographische Situation. Von der gleichzeitig produzierten Druckgraphik unterscheidet sie sich durch ihren Seriencharakter und die Betonung topographischer Genauigkeit – ein künstlerisches Konzept, an dem der Kaiser wesentlichen Anteil hatte.

Die hier formulierten stilistischen Varianten einer pseudo-dokumentarischen, exemplarischen bzw. anekdotischen Ereignisdarstellung werden fortgeführt in einer Reihe teils ‚spontaner‘ (Roehn, Tardieu, Debret), teils offizieller (Berthon, Serangeli, Bergeret) Ölbilder zum Tilsiter Gipfeltreffen, die 1808 und 1810 im Salon ausgestellt wurden. Die gleiche realistische Tendenz manifestiert sich selbst in Denkmalsentwürfen zur Erinnerung an den Fürstentag in Erfurt von 1808 und schließlich ganz besonders in vier Gemälden, welche Denon auf kaiserliche Anweisung zur Neuausstattung des

„Salon du Conseil“ im Grand Trianon im Versailler Schlosspark 1811 in Auftrag gibt (Bertin, Watelet, Bourgeois/Debret und Lecomte). In Form von Veduten, in denen sich topographische Genauigkeit der Schauplätze mit zeichenhaften Bildhandlungen durch staffageartige Figuren verbindet, erinnern sie an Napoleons Treffen mit deutschen Fürsten im Vorfeld des Rheinbundes.

**I**m Ergebnis wird das „System einer staatlich gelenkten, freien künstlerischen Produktion“ sichtbar (222), in dem sich Napoleon und sein Kunstintendant mit anderen individuellen Initiativen und der kommerziellen Graphik arrangieren mussten. Indem sie die Macht der Bilder kalkuliert für ein breites, tendenziell bürgerliches Publikum einsetzten, trugen sie wesentlich dazu bei, dass sich auf Kosten der elitären, allegorisierenden Tra-



dition binnen zehn Jahren „medienübergreifend eine einheitliche Bildsprache“ mit „realistisch-anekdoteschem Anspruchsniveau“ etablierte (224). Praktizierten die Künstler doch zunehmend einen „euphemistischen Realismus“, um die antinapoleonischen Zerrbilder der Karikaturisten zu entkräften und die außerbildliche Wirklichkeit idealisierend zu überschreiben. Dabei kam es zur „Annäherung von populärer und hochkünstlerischer zeitgenössischer Produktion“ (231). Allerdings, so Hattendorff, verkürzte diese Ausrichtung der Bildproduktion auf die politische Aktualität nicht nur die Verfallszeit der Themen und Bilder, sie drängte auch die Ästhetik zurück: „zum Instrument der Politik wurde stattdessen das kunstlose, reproduzierte Bild“ (235).

Insgesamt verdanken wir Claudia Hattendorff eine grundlegende, exemplarische Untersuchung zur Genese des realistischen politischen Ereignis-

bildes an der Schwelle der Moderne. Ihre Arbeit überzeugt ebenso durch die originelle und produktive Fragestellung sowie die souveräne Beherrschung einer Fülle wenig bekannten Materials wie durch eindringliche Analysen und große Sorgfalt der Belege und Anmerkungen (die sich manchmal zu eigenen kleinen Abhandlungen auswachsen) – und das alles in einem vorzüglich gedruckten, reich ausgestatteten Band zu einem vergleichsweise moderaten Preis.

PROF. DR. ROLF REICHARDT

## BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

**Alpenglühlen.** Die Berglandschaft als Sehnsuchtsort. Ausst.kat. Schlossmuseum Murnau 2013. Beitr. Sibylle und Jürgen Brandes, Karin Hellwig, Christine Ickerott-Bilgiç, Goshert Schüller, Sandra Uhrig. Murnau, Eigenverlag 2013. 150 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-932276-43-9.

**Peter Angermann. Licht am Horizont.** Ausst.kat. Kunstmuseen Krefeld. Hg. Martin Hentschel. Beitr. Martin Hentschel, Julian Spalding,

Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2013. 237 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-86984-439-8.

**Apprendre à peindre.** Les ateliers privés à Paris 1780–1863. Hg. France Nerlich, Alain Bonnet. Mitarb. Arnaud Bertinet. Tours, Presses Universitaires François-Rabelais 2013. 397 S., zahlr. teils farb. Abb. ISBN 978-2-86906-297-9.

**Ateny nad Izarą. Malarstwo monachijskie.** Studia i szkice. Athen an der Isar. Münchner Malerei. Studien und Skizzen. Hg. Eliza Ptaszyńska. Suwałki, Muzeum Okręgowe 2012. Dt. Übersetzung auf beigefügter CD-Rom. 398 S., 89 Farbbabb. ISBN 978-83-61494-56-0.

**Bâtir au féminin?** Traditions et stratégies en Europe et dans l'Empire ottoman. Hg. Sabine Frommel, Juliette Dumas. Mitarb. Raphaël

Tassin. Paris, Édition Picard 2013. 304 S., 25 Farbtaf., zahlr. s/w Abb. ISBN 978-2-7084-0953-8.

**Beareth & Deplazes Architekten. Amurs.** 18 ausgewählte Arbeiten von Beareth & Deplazes Architekten. Zürich, gta Verlag 2013. 288 S., zahlr. Farbbabb. ISBN 978-3-85676-305-3.

## NEUES AUS DEM NETZ

**Freie Nutzung von Digitalisaten der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel**

Die Digitalisate der Herzog August Bibliothek können ab sofort auf der Grundlage neuer offener Lizenzen, sog. *Creative Com-*