

Die Wandbilder im Pariser Panthéon

Die Kampagne Chennevières und was aus ihr wurde

Textband

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Eduard Wätjen
aus
Bremen

2011

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner
Korreferent: Prof. Dr. Eckhart Hellmuth
Tag der mündlichen Prüfung: 3. April 2008

Gefördert wurde die Arbeit durch Stipendien des Deutschen Historischen Instituts Paris unter seinem damaligen Direktor Werner Paravicini und der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf sowie durch die Unterstützung von Ursula Nilgen. Weiterhin geht mein herzlicher Dank an Bernard Jeannot, Catherine Kraemer und Jeannie Heisbourg, Eva Riedl, Isabelle Dubois-Brinkmann, Marijke Ottink, Martin Heinzelmann, das Deutsche Forum für Kunstgeschichte der Ära Gaetgens und besonders an Gudula Metze. Ihr und meinen Eltern – auch ihnen sei Dank! – ist die Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|--------|
| EINLEITUNG | S. 6 |
| DAS PANTHÉON IM WANDEL DER ZEITEN | S. 9 |
| Alt-Sainte-Geneviève | S. 9 |
| Soufflots Kirchenbau | S. 11 |
| Die Panthéonsidee in der Revolutionszeit | S. 15 |
| Die Kampagne Quatremère de Quincy (1791–94) | S. 20 |
| Von Napoléon I ^{er} bis zur Julimonarchie | S. 26 |
| Das Kuppelbild von Gros (1811–24) | S. 27 |
| Die Pendentifbilder von Gérard (1821–37) | S. 33 |
| Das Tympanonrelief von David d’Angers (1830–37) | S. 36 |
| Die Zweite Republik | S. 39 |
| Die Kampagne Chenavard (1848–51) | S. 40 |
| Von Napoléon III bis zum Beginn der Dritten Republik | S. 48 |
| DIE INTENTIONEN DER KAMPAGNE CHENNEVIÈRES | S. 53 |
| Die erste Eingabe vom 28. Februar 1874 | S. 59 |
| Die zweite Eingabe vom 7. Mai 1874 und die Schriften Bonnefoys | S. 63 |
| Die Hauptbilder | S. 64 |
| Der Bilderfries nach dem Konzept von 1874 | S. 68 |
| Die Skulpturen | S. 71 |
| Die Tapiserien von Lameire und Merson (1875–84 bzw. 1874–78) | S. 76 |
| Die Kosten und die Beauftragung der Künstler | S. 78 |
| DER VERLAUF DER KAMPAGNE CHENNEVIÈRES | S. 83 |
| Die parlamentarische Budgetdiskussion von 1876 | S. 84 |
| Puvis de Chavannes: Genevièves Kindheit (1874–77) | S. 87 |
| Cabanel: Saint Louis (1874–79) | S. 95 |
| Das Ende der Ära Chennevières | S. 101 |
| Laurens: Genevièves Tod (1874–82) | S. 102 |
| Blanc: Clovis (1874–82) | S. 109 |
| Lévy: Charlemagne (1874–84) | S. 118 |
| Hébert: Christusmosaik (1875–84) | S. 124 |
| Bonnat: Saint Denis’ Martyrium (1874–85) | S. 131 |
| Die Umwidmung des Panthéons 1885 | S. 134 |
| Maillot: Die Wunder sainte Genevièves (1875–88) | S. 137 |
| Galland: Saint Denis’ Predigt (1874–89) | S. 143 |
| Delaunay: Geneviève bewahrt Paris vor Attila (1874–91) | S. 146 |
| Lenepveu: Jeanne d’Arc (1886–90) | S. 152 |
| Humbert: Pro Patria (1874–1900) | S. 158 |
| Puvis de Chavannes: Genevièves Versorgung der Stadt Paris (1893–98) | S. 171 |
| DIE BILDER NACH DER KAMPAGNE CHENNEVIÈRES | S. 181 |
| Detaille: Die Apotheose des republikanischen Heeres (1902–06) | S. 181 |
| d’Espouy: Der Ruhm tritt in den Tempel ein (1905–06) | S. 184 |
| ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSS | S. 187 |

Textanhänge

| | |
|---|--------|
| Nr. 1: Die „Vita Genovefae“ in der Zusammenfassung von Bruno Krusch | S. 195 |
| Nr. 2: Gros über sein Bild im Panthéon | S. 197 |
| Nr. 3: Chennevières' erste Eingabe vom 28. Feb. 1874 | S. 198 |
| Nr. 4: Chennevières' zweite Eingabe vom 7. Mai 1874 | S. 200 |
| Nr. 5: Bonnefoys Konzept | S. 202 |
| Nr. 6: Lameire über seine Tapisserien im Panthéon | S. 207 |
| Nr. 7: Chennevières' Schreiben vom 7. Mai 1874 | S. 207 |
| Nr. 8: Die parlamentarische Budgetdiskussion vom 10. und 11. August 1876 | S. 208 |
| Nr. 9: Puvis de Chavannes über seine ersten Bilder im Panthéon | S. 222 |
| Nr. 10: Laurens über seine Bilder im Panthéon | S. 223 |
| Nr. 11: Laurens' Briefe an Chennevières | S. 224 |
| Nr. 12: Blanc über seine Bilder im Panthéon | S. 225 |
| Nr. 13: Maillot über seine Bilder im Panthéon | S. 225 |
| Nr. 14: Bericht über die „Mal des Ardents“ 1130 | S. 227 |
| Nr. 15: Galland über sein Bild im Panthéon | S. 228 |
| Nr. 16: Delaunay über seine Bilder im Panthéon | S. 229 |
| Nr. 17: Baudry 1878 über seine geplanten Bilder im Panthéon | S. 229 |
| Nr. 18: Baudry 1884 über seine geplanten Bilder im Panthéon | S. 230 |
| Nr. 19: Beschreibung des Projekts von Humbert | S. 230 |
| Übersichten | |
| Nr. 1: Arbeitszeiträume der Künstler in der Reihenfolge ihrer Besprechung | S. 232 |
| Nr. 2: Plan der Wandbilder und Skulpturen | S. 233 |
| Nr. 3: Die Initialen zwischen den Kapitellen | S. 234 |
| Katalog der Bildwerke in der Reihenfolge ihrer Vollendung | S. 235 |
| Abgekürzt zitierte Literatur und Internetdatenbanken | S. 240 |
| Liste der Abbildungen mit Nachweisen | S. 247 |

EINLEITUNG

Am 31. März 1851 führte Léon Foucault im Pariser Panthéon (Abb. Nr. 1) eine aufsehenerregende Demonstration durch: In der Kuppelschale befestigte der Physiker einen 67 m langen Draht und beschwerte ihn mit einer Messingkugel. Auf diese Weise konstruierte er ein Pendel, welches sichtbar macht, daß sich die Erde um sich selbst dreht. Einmal in Gang gesetzt, dreht sich die Ebene der majestätisch langsam schwingenden Vorrichtung allmählich im Uhrzeigersinn. Diese Drehbewegung ist jedoch nur scheinbar, denn es ist alles andere, was sich dreht, eben nur nicht das Pendel. Aufgrund des ihm innewohnenden ungeheuren Trägheitsmoments behauptet es seine Schwingungsrichtung gegenüber der Drehung der Erde.

Für seinen Schauversuch hätte Foucault schwerlich einen besseren Ort finden können, denn ein Pendel ist passendes Sinnbild für die Schicksale, die sein Anbringungsort bis dato erlitten hatte und im nächsten halben Jahrhundert noch erleiden sollte. Das Panthéon, welches in den letzten Jahrzehnten des *ancien régime* als Kirche der Pariser Stadtpatronin sainte Geneviève errichtet und 1790 – gewissermaßen pünktlich zur Revolution – vollendet worden war, stand wie kein zweites Pariser Monument im Mittelpunkt der politischen Wechselfälle, welche die Nation zwischen 1789 und der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zerrissen und geeint haben. Kirchliche und monarchische Ansprüche einerseits und revolutionäre, republikanische und laizistische andererseits lagen hier jahrzehntelang im Widerstreit, so daß das Gebäude mit einem hohen Symbolwert belegt war. Erst 1885 hat das Panthéon seine bis heute definitive Bestimmung erhalten, nämlich eine weltliche Gedenkstätte bedeutender Franzosen zu sein.

Die Auseinandersetzungen um die Nutzung und um den symbolischen Gehalt des Gebäudes waren nicht nur verbal, sondern sie manifestieren sich auch am Bau selbst, an seinem Dekor und an den Eingriffen in die architektonische Substanz. Während eines jeden Regimes – der Revolutionszeit, des Ersten Kaiserreichs, der Restauration, der Julimonarchie, der Zweiten Republik, des Zweiten Kaiserreichs und schließlich der Dritten Republik – ist das Panthéon anders genutzt und ausgestaltet worden. Die Änderungen vollzogen sich nicht immer am Beginn einer neuen Epoche, sondern mit Verzögerung, die im Falle der Restaurationszeit auch mehrere Jahre betragen konnte. Den Jahren 1791, 1830, 1848 und 1885, in denen das Gebäude profaniert wurde, stehen die Jahre seiner Sakralisierung gegenüber, nämlich 1806, 1821 sowie 1851. In den Jahren 1821 und 1848 erfolgte zwar keine Kehrtwende um 180 Grad, aber der bestehende Status erhielt neue inhaltliche Akzente. Die Kürze mancher Ära und die zum Teil recht lange Ausführungsdauer einzelner Werke beließen einiges im Planungsstadium oder im Zustand des Unvollendeten. Es wurde auch nicht immer alles getilgt und alles neu gemacht. Manches blieb erhalten, weil sich neue Ausstattungskampagnen auf andere Bereiche konzentriert, oder weil spätere Regimes einzelne Werke – wie etwa das Giebelrelief von Pierre-Jean David d'Angers – als Kunstwerk geschätzt und toleriert haben. Wieder anders verhält es sich mit Werken, die ihr Überleben der Adaption für ein nachfolgendes Regime verdanken. Ein Beispiel ist das Kuppelfresko von Antoine Gros, der sein Werk unter Napoléon begann und während der Restaurationszeit zum Abschluß brachte. François Gérard, der den Auftrag zur Ausmalung der Kuppelpendentifs von der Restauration erhielt, konnte seine Bilder erst in der Julimonarchie beenden. Während Gros nach 1814 auf die Darstellung Napoléons verzichten mußte, konnte Gérard ihn nach 1830 in seine Dekoration wieder hereinnehmen.

Von allen Regimes unternahmen nur drei den Versuch, das Gebäude durchgehend zu gestalten. In den Revolutionsjahren gab die Kampagne Quatremère de Quincy dem Panthéon seiner neuen Bestimmung gemäß eine skulpturale Dekoration

am Außenbau und in seinem Innern. Diese Arbeiten stellen den größten zusammenhängenden Dekorationsauftrag der Revolutionszeit dar, und sie kamen, zumindest im Inneren des Gebäudes, als einzige der Großkampagnen gemäß den ursprünglichen Intentionen zu einem gewissen Abschluß. Quatremère de Quincy war es auch, der die Fenster vermauern ließ und somit große und leere Wandflächen schuf. Die zweite umfassende Unternehmung war die des Malers Paul Chenavard, der in den Jahren der Zweiten Republik eine komplette Wandausmalung konzipiert hatte. Er kam aufgrund der Kurzlebigkeit der Zweiten Republik nicht über das Vorbereitungsstadium hinaus, so daß der zu Zeiten der Dritten Republik folgenden Ausstattung, die Gegenstand dieser Arbeit ist, nach wie vor freie Wände zur Verfügung standen.

Eine Gesamtdarstellung der Dekoration des Panthéons gibt es bislang nicht, dafür aber eine Reihe von Einzeluntersuchungen, die sich in erster Linie mit der Kampagne Quatremère de Quincy, dem Giebelfeld von David d'Angers sowie mit dem Bilderzyklus Chenavards beschäftigen. Einige Bildgruppen der Kampagne des *Directeur des Beaux-Arts*, Philippe de Chennevières, also die Ausstattung des Panthéons mit Bildern, Skulpturen und Tapisseries von 1874 bis 1906, sind im monographischen Zusammenhang mit ihren Schöpfern untersucht worden, das Ensemble als Ganzes hingegen noch nicht. Auf diesem Feld gibt es lediglich zwei Aufsätze von Pierre Vaisse.¹ In Anbetracht der schmalen Ausgangsbasis ist der Führer von François Macé de Lépinay aus der Reihe „éditions du patrimoine“ erwähnenswert,² da er weit gründlicher informiert, als es in der Guidenliteratur üblich ist.

Über die Ursachen, warum die Kampagne Chennevières in den über einhundert Jahren seit ihrem Abschluß noch nicht monographisch untersucht worden ist, kann man nur spekulieren. Ein Grund mag sein, daß die in Auftrag gegebenen Historienbilder recht späte Vertreter ihrer Gattung sind, die seit dem 18. Jahrhundert auf umfangreiche Unterstützungsmaßnahmen angewiesen war. Damit sind die Gemälde Teil staatlich ermöglichter Kunstproduktion, deren Ansehen durch eine historiographische Orientierung auf künstlerische Avantgarden stark gelitten hat. Mit dem Etikett einer „offiziellen“ Malerei wurden ihnen jeglicher künstlerischer Gehalt abgesprochen, da man auf der Gegenseite erst den realistischen und dann den impressionistischen Künstler etabliert hat, der abseits von staatlicher Alimentation „wahre“ Kunst schuf und dafür Entbehren aller Art nicht scheute. Die Kunstgeschichtsschreibung ist seit den 1970er Jahren dabei, dieses klischeehafte Bild zu korrigieren, doch werden die Ergebnisse in Gesamtdarstellungen nach wie vor gerne ignoriert. Ein Beispiel ist der Band zum 19. Jahrhundert aus der Reihe „L'art français“, der 2006 erschienen ist.³ Hier kommen zwar im Panthéon tätige Maler wie Léon Bonnat, Jean-Paul Laurens, Édouard Detaille und Pierre Puvis de Chavannes vor (letzterer immerhin mit einem Bild aus dem Panthéon), aber Bildzyklen, die für die Kunst des Jahrhunderts so wichtig waren, treten gar nicht in Erscheinung, nicht einmal das Musée Charles X im Louvre oder die Galerie historique in Versailles.

Für das Panthéon kommt eine spezifische Problematik hinzu: Die für die Durchführung verantwortliche Administration des Beaux-Arts hat keine systematische Archivierung betrieben und es dem Zufall überlassen, was an Zeugnissen überdauerte und was nicht. Die wenigen noch vorhandenen Dokumente befinden sich in den Archives Nationales, wohin sie frühestens 1906 gelangt sind. Zur Verzeichnung der Unterlagen wurde in der Serie F, die der Administration générale de la France zugeteilt ist, eine *sous-série* F²¹ eingerichtet. Sie enthält Dokumente zu Aufträgen, Ankäufen, Museen und Ausstellungen. Die das Panthéon betreffenden Papiere bestehen zum überwiegenden Teil aus Handwerkerrechnungen. Dokumente der Künstler, die

¹ VAISSE 1979, VAISSE 1989.

² MACÉ DE LÉPINAY 1997.

³ LOYRETTE 2006.

sich ohnehin in vielen Belangen an den jeweils amtierenden Architekten des Panthéons wenden mußten (wovon nichts mehr aufzufinden ist), fehlen weitgehend. Umfangreiche Quellenstudien sind also nicht möglich. Die wichtigste Quelle zur Dekoration des Panthéons ist der Bericht ihres Initiators, Philippe de Chennevières. Die fast 150 Seiten umfassende Darstellung wird hier erstmals ausführlich herangezogen. Daneben hat Chennevières 1889 den Panthéonsartikel zum „Inventaire général des richesses d’art de la France“ verfaßt. Die darin befindliche Bestandsaufnahme ist hilfreich für die Benennung vieler auf den Bildern dargestellter Personen.

Ein dritter Grund mag in der allgemeinen Einschätzung liegen, daß der Verlauf der Dekorationskampagne derart gestört war, daß dabei kein Ganzes herausgekommen ist, ja daß ihr ein Moment des Mißlungenseins innewohnt. Doch verdienen die Bilder allein aufgrund ihrer Qualität Aufmerksamkeit, und sollte man sich daran stoßen, daß die Kampagne nicht ihren ursprünglichen Intentionen gemäß vollendet wurde, so ist zu sagen, daß es gerade die Diskrepanzen sind, die den Untersuchungsgegenstand lebendig machen. Sie markieren deutlich die Grenzen, die der Malerei im Panthéon in lebhafter Auseinandersetzung gesetzt worden sind, aber auch die Möglichkeiten, die Chennevières und seine Maler und Bildhauer genutzt haben. Das Ergebnis dieser Mühen läßt immer noch deutlich erkennen, daß hier nicht nur die umfangreichste, sondern auch die bedeutendste Dekoration der Dritten Republik entstanden ist.

DAS PANTHÉON IM WANDEL DER ZEITEN

Um die Bildwerke der Kampagne Chennevières besser einordnen zu können, ist der Untersuchung ein Kapitel zur Geschichte des Panthéons mit einem Abriß der bisherigen Ausstattungsgeschichte des Gebäudes vorangestellt.

Alt-Sainte-Geneviève

Die Anfänge des Panthéons reichen bis an die der französischen Geschichte zurück. Clovis, der erste getaufte König des westfränkischen Reichs, hatte zu Beginn des 6. Jahrhunderts auf dem *mons Lucotitius* den Bau einer Kirche veranlaßt. Dort, auf der höchsten Erhebung im näheren Umkreis der Stadt, wollte er bestattet sein. Das Patrozinium der Apostelfürsten Petrus und Paulus wählte er nach dem Vorbild der Grabkirche der römischen Kaiser in Konstantinopel,⁴ eine Entscheidung, die Clovis' Selbstverständnis ebenso offenbart wie den Rang, den dieser dem Gebäude zuge-dacht hatte. Als der König im Jahr 511 starb, war der Bau zwar noch nicht vollendet, aber doch so weit gediehen, daß Clovis dort beigesetzt werden konnte. Seine Witwe Clotilde ließ hier weitere Familienmitglieder beerdigen, womit sich die Kirche zu einer königlichen Nekropole entwickelte. Sie selbst hatte sich nach dem Tod ihres Mannes nach Tours ans Grab von saint Martin zurückgezogen und starb dort im Jahr 544. Sie wurde an der Seite ihres Gatten bestattet.⁵

Neben der Apostelkirche gab es vor den Mauern der Stadt noch die Kirche Sainte-Croix et Saint-Vincent, die seit König Childebert als Grabstätte für hohe Würden-träger und Mitglieder der königlichen Familie diente. Sie nahm später das Patrozi-nium des saint Germain de Paris an, eines Bischofs des 6. Jahrhunderts (heute Saint-Germain-des-Prés). Als dritte merowingische Grabkirche diente die nördlich der Stadt von König Dagobert I. gegründete Abteikirche Saint-Denis. Sie war Grablege der neustrischen, ab Louis IX (saint Louis) der französischen Könige.

Von der Gründung der Apostelkirche durch Clovis berichtet Chennevières im al-lerersten Satz seines historischen Überblicks zum Panthéon und führt die Umstände an, die zu dieser Stiftung geführt hatten: Clovis rüstete sich 507 zum Feldzug gegen die arianischen Westgoten. Beraten durch seine Frau und die Jungfrau Geneviève, welche schon in hohem Alter stand und aufgrund ihres Lebenswandels die allgemei-ne Verehrung einer Heiligen genoß, wollte er sich mit der Gründung der Kirche der weiteren Geneigtheit desjenigen Gottes versichern, der ihm 496 in der Schlacht von Tolbiac den Sieg geschenkt hatte.⁶ Clovis siegte auch auf dem *campus Vogladensis*⁷ – er hatte sich zum rechten Glauben bekannt und wurde erhört und belohnt. Der Bau der Apostelkirche, so Chennevières, habe den Sieg bewirkt.

Über die Gestalt des Bauwerks, dessen Vollendung und künstlerische Ausstat-tung auf Clotilde zurückgehen, ist wenig bekannt; eine Erwähnung findet sich in der „Vita Genovefae“,⁸ die ein unbekannter Verfasser nach eigenem Bekunden 18 Jahre nach dem Tod der Heiligen auf Veranlassung Clotildes aufgeschrieben hatte. Die frühesten erhaltenen Handschriften, welche den Text überliefern, stammen aus dem 8. Jahrhundert,⁹ und 1896 hat ihn Bruno Krusch innerhalb der „Monumenta Germa-niae Historica“ ediert. Diese Vita (siehe Textanhang Nr. 1) ist die grundlegende Be-schreibung von Genevièves Leben, auf der auch die Darstellungen der Panthéonsbil-

⁴ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 66.

⁵ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 66.

⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 3. Nach anderer Überlieferung hat Clovis die Kirche 508 begründet; damit ist er einem Gelübde gefolgt, welches er vor dem 507 erlangten Sieg über Alarich gegeben abgelegt hatte. So PETZET 1961, S. 1.

⁷ Dieser bei Grégoire de Tours genannte wird mit zwei Orten bei Poitiers identifiziert, nämlich mit dem nordwestlich gelegenen Vouillé und mit dem südlich gelegenen Voulon. BECHER 2011, S. 229.

⁸ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 54, S. 237.

⁹ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 11.

der basieren. Ausgehend von diesem Text entwirft Chennevières in seiner Schrift ein Bild der Pracht inmitten der dunklen Welt des 6. Jahrhunderts:

[E]lle [Clotilde] l'a décorée de colonnes de marbre; elle l'a revêtue intérieurement, extérieurement, de mosaïques et de fresques; son toit est de cuivre; on y voit sous ses trois portiques les images des prophètes, des patriarches et des apôtres.¹⁰

Ab wann sich das Grab Genevièves innerhalb der Mauern dieser Kirche befand, kann man nur mutmaßen,¹¹ zumal das Jahr ihres Todes nicht überliefert ist. Heute geht man von den Jahren um 502 aus (die „Vita Genovefae“ dürfte demnach um das Jahr 520 abgefaßt worden sein),¹² während Chennevières sie noch zum Zeitpunkt des Feldzuges gegen die Westgoten am Leben wähnte. Jean-Paul Laurens, der im Panthéon den Tod Genevièves malte, datierte das Ereignis in das Jahr 512. Die Kirche mag zum einen direkt über ihrer Grabstätte errichtet worden sein. Geneviève wurde ja bereits zu Lebzeiten als Heilige verehrt, und ihr hoher sozialer Rang wird vielleicht in Clovis den Wunsch geweckt haben, als getaufter Christ dereinst im Tode mit dieser vornehmen Heiligen vereint zu sein. Zum anderen kann ihr Sarkophag erst einige Jahre später in die Kirche überführt worden sein, sei es zu Lebzeiten Clovis' oder durch Veranlassung seiner Witwe.¹³ Die Heilungswunder am Grab der Jungfrau haben bewirkt, daß die Kirche seit dem 9. Jahrhundert als unter dem Patrozinium Genevièves stehend galt, ohne daß die ursprüngliche Dedikation an die Apostelfürsten gänzlich verdrängt worden wäre.

Bereits Clovis und Clotilde hatten eine Gemeinschaft von Geistlichen eingerichtet, denen das Gebet für die Verstorbenen der königlichen Familie oblag.¹⁴ Früh ist daraus ein Kloster geworden, das seine Einkünfte einem regen Pilgerbetrieb verdankte. Seit 1148 wurde der Kult um sainte Geneviève von Augustinermönchen unterhalten, die von Papst Eugen III. eingesetzt worden waren. Im Jahr 1619 durch den Kardinal François de La Rochefoucauld erneut reformiert, entwickelte sich die Kirche Sainte-Geneviève zum Hauptsitz einer mächtigen Augustinerkongregation, deren Abt sogar als Rivale des Pariser Erzbischofs auftreten konnte. Die Kongregation fungierte auch als Schutzherrin der Universität, die sich seit dem 13. Jahrhundert am Fuß der Montagne Sainte-Geneviève, wie der *mons Lucotitius* seit dem Mittelalter genannt wurde, etabliert hat.¹⁵

Clovis' Bau ist im 9. Jahrhundert durch einfallende Normannen zerstört worden. Der im 18. Jahrhundert bestehende Kirchenbau war ein frühgotischer und ging auf eine Wiederherstellung der Abtei durch Abt Étienne de Tournay unter König Philippe Auguste zurück.¹⁶ Étienne amtierte seit 1176 und muß die Arbeiten begonnen haben, bevor er 1192 zum Bischof von Tournai aufgestiegen ist.¹⁷ Im 13. Jahrhundert entstand an der Nordseite der Kirche, Mauer an Mauer, die Pfarrkirche Saint-Étienne-du-Mont, die im 16. Jahrhundert in Renaissanceformen umgestaltet wurde (Abb. Nr. 2). Der Kirche Sainte-Geneviève hingegen blieb eine Modernisierung und angemessene Instandhaltung versagt, und im 18. Jahrhundert drohte ihr der Verfall. Daß die Heilkraft der Stadtpatronin, die neben saint Denis und saint Martin zugleich als Patronin Frankreichs fungierte, trotz des maroden Zustandes ihrer Kirche ungebrochen war, erfuhr König Louis XV im Jahr 1744 am eigenen Leibe: In Metz, wo er im österreichischen Erbfolgekrieg auf Feldzug war, erkrankte er schwer und bekam

¹⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 3.

¹¹ Zu diesen Fragen siehe DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 64–67.

¹² Siehe Martin Heinzlmann und Joseph-Claude Poulin: Stichwort „Genovefa“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München 1989, Sp. 1237.

¹³ Petzet spricht davon, daß Geneviève im Jahr 511 in der Apostelkirche bestattet wurde, noch bevor Clovis im selben Jahr starb. PETZET 1961, S. 1.

¹⁴ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 89.

¹⁵ PETZET 1961, S. 1.

¹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 3. – Zum Kirchenbau siehe LENOIR TAFELN 1867, Bd. 1, Tafeln I–XX, II bis und XV bis sowie LENOIR TEXT 1867, S. 50–70.

¹⁷ Hartmut Zapp: Stichwort „Stephanus Tornacensis“ (Stephanus 2), in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 8, München 1997, Sp. 129.

hohes Fieber. Man fürchtete derart um sein Leben, daß seine Genesung als Wunder erschien. Der König hatte sich in seiner Not an sainte Geneviève gewandt und wähnte sich auf ihre Fürsprache hin geheilt. Als die Nachricht seiner Gesundung am 21. August 1744 Paris erreichte, wurde in der Kirche Sainte-Geneviève ein Te Deum gefeiert.¹⁸ Und als der König mit seiner Familie am 17. November selben Jahres der Kirche einen Dankbesuch abstattete, versäumten es die Mönche nicht, ihn auf den prekären baulichen Zustand des Gotteshauses hinzuweisen. Louis XV versprach einen Neubau,¹⁹ ganz so, wie sich seinerzeit Clovis in der Sichtweise Chennevières' mit der Errichtung des Ursprungsbaus der Geneigtheit Gottes versichern wollte („qui veut se rendre encore une fois favorable le Dieu de Tolbiac“²⁰). Der König, dessen Leben ohnehin auf einem schwachen moralischen Fundament errichtet war – die Zeitgenossen sahen ihn abhängig von seinen Mätressen –, schien sich bald wieder ins Vergnügen gestürzt zu haben, denn erst einmal tat sich gar nichts auf der Montagne.

Souflots Kirchenbau

Mitte der 1750er Jahre wurden endlich Vorbereitungen für einen Neubau getroffen, und zwar auf Veranlassung von Abel-François Poisson de Vandières marquis de Marigny, seines Zeichens *Directeur général des bâtiments, jardins, arts et manufactures du roi*. Er verdankte den Posten seiner Schwester Jeanne Antoinette, die sich Louis XV im Jahr nach seiner wundersamen Genesung zur Mätresse genommen hatte, und die sich seit 1745 Madame de Pompadour nennen durfte. Im Dezember 1754 beschloß der König den Neubau.²¹ Marigny gelang es, seinen Schützling Jacques-Germain Soufflot aus Lyon, mit dem er 1749 studienhalber durch Italien gereist war, den Auftrag für den Bau zu verschaffen. Soufflot wurde am 6. Januar 1755 offiziell zum Architekten bestimmt.²² Zwei Jahre später, im März 1757, billigte der König dessen Pläne, die daraufhin als Kupferstiche publiziert wurden.²³ Soufflot projektierte die Kirche nicht anstelle der alten. Vielmehr sollte der Bau als neue Stadtdominante auf dem höchsten Punkt der Geländeerhebung erstehen, das heißt westlich vor der Abtei. Damit war dem barocken Repräsentationswillen Rechnung getragen, zumal der Verbund mit der Kirche Saint-Étienne-du-Mont einem Neubau hinderlich war. Da der Berg seit mittelalterlicher Zeit zum ummauerten Stadtgebiet gehörte, stand Soufflots Bau auf dem höchsten Punkt von Paris. Die alte Abteikirche wurde 1807 bis auf einen Turm, der heute im Lycée Henri IV inkorporiert ist, abgerissen (Abb. Nr. 3).

Neben der 1748–66 angelegten Place Louis XV (heute Place de la Concorde) und der 1751–75 errichteten École militaire am Ende des Champ de Mars, beides Werke von Jacques-Ange Gabriel, gehört die Kirche Sainte-Geneviève zu den bedeutendsten architektonischen Unternehmungen von König Louis XV. Sie wurde der letzte Prestigebau des *ancien régime*. Die Arbeiten nahmen im April 1757 ihren Anfang. Der Berg hatte jahrelang als unterirdischer Steinbruch gedient, von daher mußten die Stollen zuvor sorgfältig verfüllt werden, was einige Jahre dauerte. 1760 wurde mit dem Bau der Krypta begonnen, die sich über die gesamte Fläche der Kirche erstreckt. 1764 erreichten die Arbeiten das Bodenniveau, und am 6. September jenes Jahres legte der König feierlich den Grundstein für den nordöstlichen Vierungspfeiler.²⁴ Anlässlich dieser Zeremonie wurde der Schrein mit den Reliquien der Stadtpatronin in die Krypta überführt.²⁵

¹⁸ RABREAU 1989, S. 39.

¹⁹ RABREAU 1989, S. 39.

²⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 3.

²¹ RABREAU 1989, S. 40.

²² PETZET 1961, S. 21.

²³ RABREAU 1989, S. 40.

²⁴ BIVER 1982, S. 7.

²⁵ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 85.

Soufflots 1757 erstellter Plan erfuhr noch während des Bauens manche Veränderungen. Da die Zwischenstadien der Planungen auch in Kupferstichen überliefert sind, läßt sich der Fortgang von Soufflots Baugedanken verfolgen.²⁶ Eine besonders lebhaft entwickelte Entwicklung nahm hierbei die Kuppel, die ihre endgültige Gestalt erst 1776 erhalten hat.²⁷ Soufflot stellte die ursprüngliche Dedikation der Vorgängerkirche an die Apostelfürsten in Rechnung und schuf einen Bau, der offensichtliche Anleihen an San Pietro in Rom und Saint Paul's in London machte. In diesem Zusammenhang weist Michael Petzet darauf hin, daß es nicht die Peterskirche in heutiger Gestalt ist, die sich Soufflot zum Vorbild genommen hat, sondern der Zentralbau Michelangelos ohne die Anfügung des Langhauses durch Carlo Maderna. Petzet liest dies als Kritik an der barocken Verunklärung des Zentralbaugedankens.²⁸ Doch auch Soufflot, der 1757 noch die Errichtung der Kirche über einem griechischen Kreuz beabsichtigt hatte, konnte keinen reinen Zentralbau errichten, denn der Klerus verlangte eine Verlängerung des Hauptschiffes durch zwei zusätzliche Joche, eines im Westen und eines im Osten. Die geforderten Joche bildete Soufflot mittels Arkaden und wölbte sie mit Tonnen, was Michael Häberle dahingehend deutet, daß Soufflot durch diesen Kontrast die Joche als spätere Zutat kennzeichnen und seine Grundidee erkennbar lassen wollte.²⁹ Zu den von Soufflot ebenfalls nicht intendierten Gebäudegliedern gehören zwei Türme, die er zu Seiten des zusätzlichen Chorjochs ansetzen mußte. Sie dienten im Erdgeschoß als Sakristeien. An die von Christopher Wren errichtete Kathedrale in London hingegen erinnert die Kuppel mit ihren den Tambour umstehenden Freisäulen. Soufflot gestaltete dieses Bauglied jedoch weniger monumental und voluminös; in ihren Proportionen besitzt Soufflots Kuppel vielmehr Anklänge an Donato Bramantes Tempietto in San Pietro in Montorio in Rom. Sainte-Geneviève und Saint Paul's verbindet noch eine unsichtbare Gemeinsamkeit: Wie Wren hat auch Soufflot die Strebebögen hinter Schildmauern verborgen, was dem Außenbau in hohem Grade den Eindruck von Kompaktheit verleiht.

Den Kirchenraum gestaltete Soufflot in aufsehenerregender und später öfters nachgeahmter Weise, denn Sainte-Geneviève ist die erste Kirche in Paris, die statt Pilasterarkaden eine Säulen-Gebälk-Architektur besitzt,³⁰ wie sie Abbé Marc-Antoine Laugier in seinem 1753 publizierten „Essai sur l'architecture“ gefordert hatte. Das „revolutionierende System von Sainte-Geneviève“³¹ zeichnet sich dadurch aus, daß auf dem Gebälk der Säulen gleich die Gewölbe ansetzen, womit Soufflot die antike Architektur mit Gewölbelösungen kombinierte, wie sie die Gotik hervorgebracht hat (Abb. Nr. 4). Maximilien Brébion, der Soufflot in der Bauleitung nachfolgte, schrieb:

Le principal objet de M. Soufflot, en bâtissant son église, a été de réunir sous une des plus belles formes la légèreté de la construction des édifices gothiques avec la pureté et la magnificence de l'architecture grecque.³²

Die künstlerische Ausstattung bestand in erster Linie aus Reliefs, deren Anbringung eng auf die architektonische Gliederung abgestimmt war. Am Außenbau fanden Reliefs an der Eingangswand und im Tympanon Platz: Der Portikus wird an der Front von sechs 20 m hohen Säulen korinthischer Ordnung getragen. Hinter ihnen stehen zwölf weitere, und nochmals sechs sind der Eingangswand vorgeblendet (Abb. Nr. 5). Diese Wand ist dadurch in fünf Traveen gegliedert, von denen die mittlere und die äußeren Eingangstüren fassen; geschlossene Wände bilden folglich die Kompartimente rechts und links der zentralen Tür. Im oberen Bereich eines jeden

²⁶ Verzeichnis der Stiche: PETZET 1961, S. 160–166.

²⁷ Ansichten des Projekts von Sellier der Jahre 1776 und 1777, PETZET 1961, Abb. Nr. 15 und 16.

²⁸ PETZET 1961, S. 17.

²⁹ HÄBERLE 1995, S. 55.

³⁰ HÄBERLE 1995, S. 56.

³¹ PETZET 1961, S. 73.

³² PETZET 1961, S. 147.

Wandfeldes sind Rahmen für Reliefs angebracht, die 1776–79 gefertigt wurden.³³ Die beiden äußeren hatten die Apostel Petrus und Paulus zum Thema, die drei inneren Szenen aus der Vita Genevièves. Über der nördlichen (linken) Tür stellte Jean Antoine Houdon Petrus dar, der die Schlüssel des Himmels erhält (Saint-Pierre recevant les clefs des mains de Jésus). Das Relief auf dem Zwischenfeld links der mittleren Tür stammte von Nicolas-François Dupré, einem Schüler von Guillaume Coustou d. J. und Jean-Baptiste Pigalle. Es zeigte die Begegnung von Geneviève mit saint Germain d’Auxerre, der dem Mädchen ein Medaillon überreicht (Sainte-Geneviève recevant une médaille des mains de Saint-Germain évêque d’Auxerre).³⁴ Über dem mittleren Portal war ein Relief von Jacques Philippe de Beauvais angebracht, auch er ein Coustou-Schüler.³⁵ Sein Thema war die Austeilung von Brot an die Armen durch Geneviève (Sainte Geneviève distribuant du pain aux pauvres).³⁶ Im vierten Relief hatte Pierre Julien, ebenfalls ein Schüler von Coustou, die Szene aus der Legende Genevièves zu behandeln, in der sie den Augen ihrer Mutter wieder Sehkraft verleiht (Sainte Geneviève rendant la vue à sa mère, Abb. Nr. 6).³⁷ Das fünfte Relief stammte von Louis-Simon Boizot,³⁸ einem Schüler von Michel-Ange Slodtz, und zeigte die Predigt Pauli in Athen (Saint Paul prêchant sur l’aréopage).³⁹

Zwei dieser Themen, das Zusammentreffen der zukünftigen Stadtpatronin mit saint Germain und die Austeilung von Brot, sind später Gegenstand von Chennevières’ Ausstattungsprogramm geworden. Es muß allerdings offenbleiben, ob es sich bei der Brotausteilung um eine an Bedürftige allgemein gehandelt hat oder um die zu Zeiten des belagerten Paris. Das dritte Geneviève-Relief hatte die Wiederherstellung der Sehkraft ihrer Mutter zum Gegenstand, das erste Wunder, welches Geneviève vollbracht hat: Die Mutter hatte ihrer Tochter einmal den Kirchgang verwehrt und wurde daraufhin mit Blindheit geschlagen, die erst von ihr gewichen ist, nachdem Geneviève ihre Augen mit Wasser bestrichen hatte.⁴⁰ Denkbar wäre an dieser Stelle auch ein Bezug zu Genevièves Gabe gewesen, Kranke vom Fieber zu befreien, so wie es der königliche Stifter selbst an sich erfahren hatte. Es ist jedoch nicht überliefert, daß die Heilige schon zu Lebzeiten Fieberkranke geheilt habe – erst Grégoire de Tours berichtet in seiner um das Jahr 587 abgefaßten Schrift „Liber in gloria confessorum“ von der Anrufung Genevièves als allgemeinem Brauch in solchen Fällen.⁴¹ Die Augenheilung der Mutter war zudem keine normale Krankenheilung, sondern die Erwirkung, daß Gott seine an der Mutter vollzogene Strafe zurücknahm. Die Verhängung dieser Strafe um Genevièves Kirchgang wegen und Genevièves Kraft der Heilung bestätigt ihre Heiligkeit gleich zweifach. Daß ungeachtet dessen nicht Geneviève selbst das eigentliche Objekt der Verehrung sei, stellte das Giebelrelief⁴² vor Augen: Bei dieser Darstellung eines von Wolken und anbetenden Engeln umge-

³³ Die Namen und Themen sind lt. CHENNEVIÈRES 1885, S. 12, vom Architekten Rondelet überliefert. Vorliegende Darstellung stützt sich auf die Angaben von Chennevières.

³⁴ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, O¹ 1698 – 69. Den gleichen Auftrag hatte auch ein nicht näher bekannter Bildhauer namens Antoine London erhalten – Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, O¹ 1698 – 70. PETZET 1961, S. 29.

³⁵ Chennevières nennt hier, in Übereinstimmung mit Rondelet, einen Künstler namens J. P. Bovet, der mit Jacques Philippe de Beauvais, den Petzet nennt, identisch sein dürfte. PETZET 1961, S. 29. Karin Sagner-Düchting: Stichwort „Jacques Philippe de Beauvais“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 8, München und Leipzig 1994, S. 88.

³⁶ Ursprünglich war hier die Blatternepidemie des Jahres 1130 vorgesehen (Le miracle des ardents). Das Thema wurde umgewandelt in „Sainte Geneviève distribuant du pain aux pauvres“. – Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, O¹ 1698 – 68. PETZET 1961, S. 29.

³⁷ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, O¹ 1698 – 67. PETZET 1961, S. 29. Das Terrakottamodell von 1776 befindet sich im Louvre.

³⁸ Quatremère de Quincy nennt den Namen Chaudet. QUATREMÈRE DE QUINCY 1791, S. 4. Boizot war neben seiner Bildhauertätigkeit für die Porzellanmanufaktur von Sèvres tätig und schuf im Ersten Kaiserreich als sein bekanntestes Werk die Fontaine du Palmier auf der Pariser Place du Châtelet.

³⁹ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, O¹ 1698 – 71. PETZET 1961, S. 29.

⁴⁰ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 7, S. 217 f; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 23.

⁴¹ GREGOR VON TOURS (1885), Abschnitt 89 (S. 805): Est ibi et sancta Genovefa in basilica sanctorum sepulta apostolorum, qui in corpore posita tantum in virtute praevaluit, ut mortuum suscitaret. Ad cuius tumulum saepius etitiones datae suffragium obtinent; sed et frigoriticorum febres eius virtute saepissime restinguntur.

⁴² Abb. auf einem Stuch von Poulleau nach einer Zeichnung von Lequeu, lt. CHENNEVIÈRES 1885, S. 13.

benen Kreuzes im Strahlenkranz handelte es sich um ein 1769–75 gearbeitetes Werk von Guillaume Coustou d. J., dessen Schüler unter seiner Leitung einen Großteil der darunterliegenden Reliefs ausgeführt haben. In ihrer Rolle als Fürsprecherin wurde die Patronin der Kirche auf dem 43 m breiten Säulengebälk genannt, in dessen Mitte die Inschrift *D. O. M./ SUB. INVOC. S. GENOVEFAE LUD. XV.*⁴³ angebracht war.

Mit den fünf Reliefs unter dem Portikus, der Inschrift und dem Tympanonrelief darüber sind die repräsentativen Stellen des Außenbaus genannt, deren inhaltliche Besetzungen bei jedem Regimewechsel erneut zur Disposition standen. Als vierte Stelle kam noch die Bekrönung der Kuppellaterne hinzu, doch war dieser Bauteil zu Beginn der Revolution noch nicht fertiggestellt; hier hatte Soufflot selbstverständlich ein Kreuz vorgesehen, wie die publizierten Aufrisse belegen.⁴⁴

Im Innenraum sollten Stuckreliefs die aus Pendentifs und Kalotten gebildeten Gewölbe zieren. Den vier Kirchenschiffen hat Soufflot je eine Epoche der Religionsgeschichte zugewiesen. Das westliche Schiff, über das der Besucher den Raum betritt, war der jüdischen Religion gewidmet. Hier befanden sich die Gesetzestafeln im Zentrum des Gewölbes; die Pendentifs zeigten in Rundmedaillons Mose, Aaron, David und Josua,⁴⁵ während die Lünettenfelder Szenen aus deren Leben darstellten; ein Prinzip, das auch für die anderen Schiffe galt. Die Arbeiten wurden von Julien, Dupré und Beauvais ausgeführt, die auch Reliefs der Eingangsfassade geschaffen haben. Von Beauvais stammten ebenfalls die Reliefs mit musizierenden Kindern im Gewölbebogen über der Empore.⁴⁶ Das Nordschiff war der griechischen Kirche zugeordnet. Hier haben Julien und Claude Dejoux,⁴⁷ ein weiterer Schüler von Coustou (und Pigalle), im Zentrum die Kreuzesfahne Konstantins, das Labarum, angebracht. In den Pendentifs befanden sich die griechischen Kirchenväter Athanasius, Basilius, Johannes Chrysostomus und Gregor von Nazianz. Von der Ausstattung des Südschiffes, das die lateinische Kirche zum Thema hatte, waren bei Beginn der Revolution nur Modelle der Reliefs vorhanden.⁴⁸ Hier sollten die Pendentifs die Kirchenväter Ambrosius, Hieronymus, Augustinus und Gregor zeigen. Ebenfalls nicht realisiert wurden die Reliefs für das Chorschiffgewölbe, dessen ikonographisches Programm der gallikanischen Kirche gewidmet war. Als Motiv im Zentrum war das Buch mit den Sieben Siegeln vorgesehen, umgeben von den Alten der Apokalypse. Die Pendentifs sollten Darstellungen von Kirchenmännern tragen, nämlich von saint Irénée (frühchristlicher Märtyrerbischof von Lyon), saint Hilaire (Bischof von Poitiers und Kämpfer gegen die Arianer; Kirchenlehrer seit 1851), saint Césaire (Erzbischof von Arles) und Bernard de Clairvaux (Zisterzienserabt; Kirchenlehrer seit 1830). Begebenheiten aus dem Leben von König Clovis wurden in den Lünettenfeldern geschildert. Die thematische Aufteilung läßt einen Entwicklungsgang erkennen, der von Westen nach Osten führt, von der Zeit des Alten Testaments über die griechische und lateinische Kirche hin zur gallikanischen, in deren Bereich der Altar zur Aufstellung kommen sollte.

Besondere Bedeutung kam naturgemäß der Kuppel zu, dem Zentrum der vier Schiffe. Als Dekoration war hier eine Apotheose der Kirchenpatronin geplant, von deren Aussehen allerdings nichts bekannt ist; die mächtigen Pendentifs wird man vielleicht den vier Evangelisten zugeordnet haben. Unter der Kuppel sollte der Reli-

⁴³ „Deo Optimo Maximo sub invocatione Sanctae Genovefae Ludovicus XV“ – „Im Namen Gottes, des Allerhöchsten. Unter Anrufung der Heiligen Genoveva [gestiftet von] Ludwig XV.“

⁴⁴ Die Plansätze von 1757 und 1764 sahen noch eine Christusfigur mit Kreuz vor. Ab 1770, so die Ansicht des Projektes von Soufflot aus jenem Jahr (PETZET 1961, Abb. Nr. 14), war ein einfaches Kreuz vorgesehen.

⁴⁵ QUATREMÈRE DE QUINCY 1791, nach PETZET 1961, S. 16.

⁴⁶ Überliefert von Rondelet, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 18.

⁴⁷ Noch einmal arbeiteten Julien und Dejoux zusammen, und zwar 1786/87 bei der Ausstattung der Laiterie in Rambouillet, bei der auch Jean-Joseph Foucou mitgewirkt hat, der in der Revolutionszeit im Panthéon tätig war.

⁴⁸ PETZET 1961, S. 17.

quienschrein Aufstellung finden. 1619 wurden, noch für die alte Kirche, vier hölzerne Jungfrauenstatuen angefertigt, welche den Schrein hinter dem Hauptaltar als Karyatiden in die Höhe hielten (Abb. Nr. 7). Die wohl von Germain Pilon stammenden Figuren⁴⁹ haben zusammen mit ihrer kostbaren Last wie die Momentaufnahme einer Prozession gewirkt. Soufflot gedachte dieses Ensemble in die Mitte der neuen Kirche zu versetzen, womit eine weitere Analogie zu San Pietro gegeben wäre: In Rom erhebt sich der riesige, zentrale Bronzobaldachin Gian Lorenzo Berninis direkt über dem Petersgrab. In Paris wurden die Reliquien durch den Aufbau in der Höhe exponiert, und die Kuppel selbst war es nun, die sich wie ein Baldachin darüber breiten sollte. Alle Darstellungen dieser Schreinpräsentation (Abb. Nr. 8) sind jedoch antizipierende und niemals verwirklichte Phantasie, denn die Revolution von 1789 gab allen Dingen einen neuen Verlauf.

Die Panthéonsidee in der Revolutionszeit

Als die Revolution ausbrach, waren die Arbeiten an der Kuppel soeben zum Abschluß gekommen; ansonsten fehlten nur noch Teile der Dekoration.⁵⁰ Allerdings bedrohten die revolutionären Ereignisse die endgültige Fertigstellung. Schnell fanden sich die mit der Ornamentierung beschäftigten Bildhauer in der neuen Situation zurecht. Um ihrer Forderung nach Weiterbeschäftigung Nachdruck zu verleihen, verwiesen sie darauf, wie sehr die Kirche der revolutionären Zeit gemäß sei:

C'est peut-être le monument le plus dans l'esprit de la Révolution, puisqu'il est un hommage libre d'un des premiers monarques de l'Europe à une simple paysanne, et qu'il annonce cette égalité de tous les hommes aux yeux du Créateur, de la Nature et de la Raison, ainsi que le culte dû à la vertu.⁵¹

Die Verfasser hatten ihre Lektion in puncto revolutionärer Rhetorik gelernt. Zwar war Geneviève alles andere als eine „simple paysanne“, aber die Bildhauer lagen richtig, als sie von Vernunft und von einem der Tugend gewidmeten Kult sprachen. Nachdem die Assemblée nationale constituante am 2. November 1789 die Nationalisierung der Kirchengüter und am 12. Juli 1790 die Aufhebung aller religiösen Kongregationen beschlossen hatte,⁵² befand sich das Gebäude im Besitz des Staates, der frei darüber verfügen konnte, da die Mönche vertrieben waren. Für die Revolutionäre, die ihrer Zeit ein neues Gesicht verleihen wollten, bot der Neubau einige Anreize. Er war stadtbeherrschend, von majestätischem Zuschnitt und durch die Negierung aller kirchlichen Traditionen ein leeres Blatt, welches zu beschreiben sich die Revolutionäre alsbald anschickten. Die größte Anziehungskraft ging dabei von der riesigen, vordem für die *génofévains*, die an der Abtei tätigen Geistlichen, bestimmte Krypta⁵³ aus, in der noch niemand bestattet lag. Am 4. April 1791 beschloß die Assemblée, die Kirche Sainte-Geneviève, zu deren Weihe es angesichts der Zeitläufte nicht mehr gekommen war, in eine Grabstätte der Großen der Nation umzuwandeln. Dem zwei Tage zuvor verstorbenen Honoré Gabriel du Riqueti comte de Mirabeau erkannte die neue Regierung als erstem die Ehre zu, in die revolutionäre Nekropole einzuziehen. Im Giebelfeld des Portikus wurde die Inschrift AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE angebracht.

Initiator der Umwidmung war Claude-Emmanuel marquis de Pastoret,⁵⁴ der damit allerdings keiner in erster Linie revolutionären Idee zum Durchbruch verholfen hat. Vielmehr orientierte er sich an der Aufklärung, als deren Söhne sich alle politisch

⁴⁹ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 85. Über das Musée des Monuments français gelangten die Figuren in den Louvre.

⁵⁰ PETZET 1961, S. 33.

⁵¹ „Examen impartial de la demande faite du conseil général de la Commune pour les sculpteurs en ornemens“ in Paris, Archives Nationales, O¹ 1699 – 119. Zitiert nach PETZET 1961, S. 33.

⁵² DEMING 1989, S. 98 und 100.

⁵³ DEMING 1989, S. 100.

⁵⁴ DEMING 1989, S. 100.

handelnden Revolutionäre der Zeit vor der *terreur* verstanden haben. Die Menschen des 18. Jahrhunderts waren fasziniert von der Idee, durch die feierliche Verehrung Großer Männer ein gemeinschaftliches Gedächtnis zu stiften.⁵⁵ Bei der Kollektivierung dieser historischen Gestalten zu Denkmälern lassen sich drei Grundtypen unterscheiden: die gedachte Versammlung, die Versammlung in Form von Bildern, Büsten oder Statuen, schließlich die Bestattung in einer gemeinschaftlichen Grablege. Die ersten beiden Typen gehen auf die Antike zurück. Hier gab es bereits die Vorstellung einer Zusammenkunft der Großen im Jenseits, eines außerhalb jeder Zeit verlaufenden „hohen Geistergesprächs“⁵⁶. Das Christentum kennt die in der Apokalypse (Offenbarung 7, 2–8) beschriebene Kennzeichnung der 144 000 Gerechten mit dem Siegel Gottes. Konkretere Beispiele gedachter Versammlungen stellen Vitensammlungen dar, etwa von Plutarch, Marcus Terentius Varro und Cornelius Nepos, welche Giovanni Boccaccio zur Zeit des Humanismus wieder aufgegriffen hat. Die Zusammenstellungen konnten Biographien oder auch bloß Epigramme umfassen. Aufgenommen wurden Männer, die sich aufgrund ihrer hervorragenden Leistungen – nicht zuletzt auf militärischem Gebiet – oder wegen ihrer moralischen Qualitäten als Exempla eignen mochten. Waren Portraits der vorbildhaften Persönlichkeiten beigelegt, eröffnete sich dem Betrachter darüber hinaus die Möglichkeit, in den physiognomischen Zügen nach sichtbaren Zeichen ebengenannter Qualitäten zu suchen. Ein Nebenfeld, durch welches Protagonisten der Geschichte ergründbar wurden, stellt die Numismatik dar. In den Publikationen dieses Gebiets, die bereits früh mit aufwendigen Illustrationen versehen worden sind, erscheinen die Münzreihen meist in der Abfolge der Herrscher. Auch genealogische Ordnungen spielten dabei eine Rolle, was es ermöglichte, Aufstieg und Fall in der Geschichte besonders eindringlich nachzuvollziehen.⁵⁷

Im Gegensatz zu Numismatiken, welche die Vollständigkeit der Münzserien anstrebten und auch solche Gestalten berücksichtigten, die unbedeutend waren oder dem Kanon nicht entsprachen, kamen Kollektivdenkmale durch positive Auslese zustande. Dabei wollte man sich nicht immer mit literarischen Zusammenstellungen zufrieden geben, da diese im Bereich des rein Gedanklichen verblieben und keine räumliche Stätte hatten, an der sie materiell konkret werden konnten. Hier schaffte das Aufstellen von Büsten und Statuen Abhilfe. In der Antike war dieser Brauch ubiquitär und erstreckte sich auf private und öffentliche Bereiche. In jedem besseren Haus blieben die Ahnen durch Büsten im Atrium präsent, und in Bibliotheken sowie auf den Foren standen Statuen von Personen öffentlichen Ansehens. Augustus selbst hat es unternommen, allen Feldherren der römischen Geschichte ein Denkmal zu setzen:

Nächst den unsterblichen Göttern erwies Augustus höchste Ehre dem Andenken an jene Feldherren, die das Reich des römischen Volkes aus den bescheidensten Anfängen zum größten Herrschaftsgebiet gemacht hatten. Deshalb ließ er unter Beibehaltung der Inschriften die Bauwerke einer jeden Persönlichkeit wieder aufrichten und weihte ihnen allen in den beiden Säulenhallen seines Forums Statuen, die sie als Triumphatoren darstellten; in einem Edikt gab er öffentlich bekannt: „Ich trachte danach, daß ich, solange ich lebe, von den Bürgern gemäß dem Vorbild dieser großen Männer beurteilt werde und ebenso die Kaiser der folgenden Generationen.“⁵⁸

Dieser Brauch wurde ebenfalls durch die Übernahme im Humanismus an spätere Jahrhunderte weitergegeben: Paolo Giovio trug im 16. Jahrhundert in seinem Haus in Como Bildnisse berühmter Männer aus dem Altertum und der Neuzeit zusammen.

⁵⁵ OZOUF 1996, S. 8 f.

⁵⁶ PAPPENHEIM 1992, S. 136.

⁵⁷ Zu Münzpublikationen siehe: Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995, S. 23–36 (Kap. 1: Die frühen Numismatiker).

⁵⁸ Sueton, Augustus, 31,5, zitiert nach C. Suetonius Tranquillus: Augustus, übersetzt von Dietmar Schmitz, Stuttgart 1988 (Reclam), S. 53.

Die umfassende Sammlung erreichte zumindest ausschnittsweise durch Reproduktionen in Druckwerken ein großes Publikum.⁵⁹ Zwischen 1509 und 1511 malte Raffael die „Schule von Athen“ an eine Wand der Stanza della Segnatura im Vatikan. Unternehmungen dieser Art, ob gedruckt oder in Gestalt von Büsten, Statuen und Bildern, waren in nachantiker Zeit fast durchgehend private oder doch zumindest nicht öffentliche Unternehmen. Sie dokumentierten den Geschmack desjenigen, der die Sammlung angelegt, ediert bzw. die Kunstwerke in Auftrag gegeben hat. Und die Bildnisse – von Druckwerken abgesehen – verblieben im privaten Kreis und waren nur Gleichgesinnten zugänglich, wie etwa Großen Männern geweihte Tempel in Landschaftsparks. In England kamen solche Statuenensembles als erstes zustande: Zu nennen sind die Eremitage in Richmond bei London (in den 1730er Jahren für Caroline, die Gattin von König George II, errichtet) oder der Temple of British worthies im Park von Richard Temple 1st Viscount Cobham in Stowe, beides Werke von William Kent. Öffentliche Bedeutung hingegen kann der Prato della Valle in Padua beanspruchen. In dieser Gartenanlage bei der Kirche Santa Giustina wurden ab 1775 Statuen bedeutender Persönlichkeiten Paduas aufgestellt. Die Einschränkung auf Padua nimmt der Anlage einiges ihrer Wirkung; Johann Wolfgang von Goethe hat den Platz auf seiner Italienischen Reise gesehen und gelobt, wenn auch nicht gerade enthusiastisch.⁶⁰

Unternehmungen nationaler Ausstrahlung entstanden auf anderen Gebieten. Der dritte Typ, die gemeinsame Grabstätte, bedurfte eines öffentlichen Rahmens und ergab sich aus der Attraktivität bestimmter Kirchen, die aufgrund ihres Ranges nicht für jedermann zum Begräbnis offenstanden. Bekanntestes Beispiel ist Westminster Abbey, die Grabkirche der Könige von England, in der – etwa im Gegensatz zu Saint-Denis – auch ausgewählte Vertreter des Geisteslebens beigesetzt wurden. Den Anfang machte Geoffrey Chaucer, Autor der *Canterbury-Tales*, der hier allerdings in seiner Eigenschaft als Angehöriger des Westminsterpalasts ruht. 1599 wurde der Dichter Edmund Spenser neben ihm beigesetzt. Weitere Künstler folgten, und da sich ihre Gräber alle im südlichen Querschiff befinden, erhielt dieses alsbald den Namen *poets' corner*. Hinzu kamen aber auch Musiker wie Georg Friedrich Händel. Daneben wird weiterer Persönlichkeiten mittels Büsten gedacht, die woanders begraben liegen.

Westminster Abbey war im 18. Jahrhundert in der Diskussion um die Ehrung verdienter Männer ein vielbeachtetes und oft angeführtes Beispiel. Als namensgebender Pate für das Pariser Unternehmen stand jedoch das Pantheon in Rom, ein Tempel aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert, der, wie seine griechische Bezeichnung *pan theion* besagt, allen Göttern geweiht war. Seine bemerkenswerte Architektur – die Cella ist kreisrund und monumental gewölbt – sowie sein besonders guter Erhaltungszustand rückten den Bau auf der Liste der Memorabilien Roms auf einen der vordersten Plätze. Papst Bonifazius IV. weihte ihn im 7. Jahrhundert zur Kirche Santa Maria la Rotonda. Die Vorbildhaftigkeit für das Pariser Panthéon lag allerdings weder in der Architektur noch in der allumfassenden Dedikation der Antike, sondern in der Funktion des Pantheons, Begräbnisstätte berühmter Männer zu sein. Diese hat den Bau zu einer Art prototypischen Ruhmeshalle werden lassen, ohne daß dahinter eine planvolle Absicht gestanden hätte. Den Anfang machte das Grab des 1520 gestorbenen Raffael. In der Folge wurden in seiner Nähe weitere Künstler beigesetzt, aber auch andere Berühmtheiten. Hinzu kamen Gedenkbüsten von Leuten, die an anderer Stelle begraben waren. 1820 ließ Papst Pius VII. das Gebäude weitgehend von den Büsten und Gräbern räumen, da sich mittlerweile drangvolle Enge einge-

⁵⁹ Siehe Paul Tanner: Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke, in: Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein, AK Basel 1984, S. 223–239.

⁶⁰ Johann Wolfgang von Goethe: *Italienische Reise*, in: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe), Bd. 11, München 1998, S. 61.

stellt hatte. Von daher ist die Bedeutung, die das römische Pantheon für dasjenige in Paris hatte, heute verwischt. Nur Raffaels Grab durfte bleiben, und 1887 kam schließlich das Grabmonument des 1878 verstorbenen ersten Königs des geeinten Italien, Vittorio Emanuele II, hinzu.

Über der mittleren Eingangstür des Pariser Gebäudes war zu Zeiten der Revolution die Bezeichnung „Panthéon français“ angebracht, so wie Buchausgaben, die berühmte Franzosen beschrieben, sich im Titel an antike Autoren anlehnten und mit dem Zusatz „französisch“ versahen, etwa die 1775–80 in Paris erschienene Schrift des Historikers François Henri Turpin, „La France illustre ou le Plutarque français“. „Panthéon“ konkurrierte zunächst mit „l'édifice dit de Sainte-Geneviève“, „basilique“, „Westminster“, „Élysée“ und „Prytanée“.⁶¹ Das Elysion bezeichnete nach Homers „Odyssee“ den paradiesartigen Aufenthaltsort der Heroen und wurde mit der von Hesiod in den „Werken und Tagen“ entwickelten Vorstellung einer „Insel der Seligen“ zu „elyseischen Feldern“ auf eben diesen Inseln verschmolzen. Dabei hat sich das Elysion von einem exklusiven Ort der Heroen zu einem aller Recht-schaffenden erweitert.⁶² Das Prytaneion hingegen war eine reale Einrichtung der griechischen Antike; es handelte sich um das Versammlungshaus der Polis, in der zudem um den Staat verdiente Männer versorgt wurden. Doch setzte sich die Bezeichnung „Panthéon“ im Lauf der Zeit derart allgemein durch, daß selbst Chennevières in seinen Ausführungen dabei geblieben ist.

Die Revolutionäre wollten das, was andernorts unter der Hand entstanden war, planvoll begründen: Ihre Begräbnisstätte war weder Berühmtheiten vorbehalten wie in Rom, noch Repräsentanten einer Kulturnation wie in London. Sie reservierten die Grabstätte für „grands hommes“, den einzigen Wesen, denen die Aufklärung so etwas wie Größe zubilligte. Der „grand homme“ wurde durch die Neufassung des Tugendbegriffs im 18. Jahrhundert aus der Taufe gehoben und mußte sich zunächst einmal vom König und vom Helden abgrenzen.⁶³ Im Gegensatz zu einem König hat der Große Mann seine Stellung nicht ererbt, sondern durch sein Wesen und damit allein durch sich selbst erworben. Individuelle Begabung und Verdienst lassen ihm Ruhm zukommen. Anders als beim Helden (und in gewissem Umfang auch beim König) stehen ihm dabei keine übernatürlichen Kräfte zur Seite.⁶⁴ War im 17. Jahrhundert der Glaube an persönliche Verdienste noch nicht entwickelt (erst durch ein Dazutun Gottes konnte man groß werden),⁶⁵ so ersetzte die Aufklärung die religiös motivierte Fügung durch die individuell kultivierte Tugend. Ein Vorläufer dieser Ansicht war Charles Perrault mit seinem 1697 in Paris erschienenen Werk „Les hommes illustres, qui ont paru en France pendant ce siècle“. Noch in der Tradition der *viri illustri* stehend, war hier die Auswahl ungeachtet des Standes allein unter dem Gesichtspunkt der Leistung vorgenommen. Damit war auf dem Gebiet der Literatur und Philosophie ein wichtiger Schritt für den Kult der Großen Männer in der Aufklärungszeit getan.⁶⁶ In der Kunst wurde dieser Gedanke seit Mitte des 18. Jahrhunderts virulent, als etwa Étienne La Font de Saint-Yenne in seiner 1754 erschienenen Schrift „Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure – écrits à un particulier en province“ die Idee einer Portraitgalerie entwarf, welche die Mitglieder eines idealen Gemeinwesens abbilden sollte. Trotz Beibehaltung ständischer Differenzierungen, so La Font de Saint-Yenne, ergäbe erst der Verbund

⁶¹ DEMING 1989, S. 104.

⁶² Homer: Odyssee, 4. Gesang, Verse 561–565; Hesiod: Werke und Tage, Verse 167–173. Siehe Christiane Sourvinou Inwood: Stichwort „Elysion“, in: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum Bd. 3, Stuttgart und Weimar 1997, Sp. 1004 f.

⁶³ OZOUF 1996, S. 10 f.

⁶⁴ Zur Bedeutung der Begriffe *grand* und *illustre* im 18. Jahrhundert siehe PAPANHEIM 1992, S. 127, zur Bedeutung des Begriffs *gloire* im 18. Jahrhundert ebd., S. 132 f.

⁶⁵ OZOUF 1996, S. 17 f.

⁶⁶ PAPANHEIM 1992, S. 124 und 126.

von verdienstvollen Bürgern mit ihrem König ein Ganzes.⁶⁷ Ein Reflex darauf stellt die Galerie berühmter Männer dar, die Charles-Claude comte Labillarderie d'Angiviller, 1774–91 als Nachfolger Marignys *Directeur général des bâtiments du roi*, im Jahr 1776 für den Louvre in Auftrag gegeben hatte.⁶⁸

Die Revolutionäre handelten im Bewußtsein, am Beginn einer völlig neuen Epoche zu stehen, und wollten in der Kirche Sainte-Geneviève eine Art Tempel der durch Männer exemplifizierten Tugend einrichten. Das diesbezügliche Dekret vom 4. April 1791 lautet wie folgt:

Article premier. – Le nouvel Edifice de Sainte-Geneviève sera destiné à recevoir les cendres des Grands Hommes, à dater de l'époque de la Liberté française.

Article deuxième. – Le Corps Législatif décidera seul à quels hommes ces honneurs seront rendus.

Article troisième. – Honoré Riquetti Mirabeau est jugé digne de recevoir cet honneur.

Article quatrième. – La Législature ne pourra pas décerner cet honneur à un de ses Membres venant de décéder. Il ne pourra être décerné que par la Législature suivante.

Article cinquième. – Les exceptions qui pourront avoir lieu pour quelques Grands Hommes morts avant la Révolution, pourront être faites par le Corps Législatif.

Article sixième. – Le Directoire du Département de Paris sera chargé de mettre promptement l'Edifice de Sainte-Geneviève en état de remplir sa nouvelle destination et fera graver au-dessus du portail ces mots: „Aux grands hommes, la patrie reconnaissante.“⁶⁹

Für die in der Krypta ruhenden Reliquien Genevièves bedeutete die Entscheidung zugunsten einer Profanierung ihre Entfernung. Der Schrein kehrte nach Alt-Sainte-Geneviève zurück, von wo er kurz darauf zur Münze gelangte. Am 14. August 1792 wurde er eingeschmolzen und die Gebeine der Stadtpatronin wurden am 3. Dezember auf der Place de Grève verbrannt.⁷⁰ Einzig der steinerne Sarkophag blieb erhalten. Er befindet sich seit 1802 in der Kirche Saint-Étienne-du-Mont.⁷¹

Der in Artikel 3 des Dekrets genannte Mirabeau war adliger Abkunft, hatte sich aber 1789 als Mitglied des Dritten Standes in die Versailler Generalstandsversammlung wählen lassen. Damit gehörte er neben dem Abbé Emmanuel-Joseph Sieyès zu den ersten Sympathisanten einer nationalen Repräsentation durch den zahlenmäßig stärksten, aber unterprivilegierten Dritten Stand. Mirabeau war in der Folge eine führende Gestalt in der Nationalversammlung, deren Präsident er im Februar 1791 wurde. Nach nicht einmal zwei Monaten im Amt ereilte ihn ein plötzlicher Tod. Da das Panthéon noch nicht für seine neue Bestimmung hergerichtet war, wurde sein Leichnam wie die Reliquien Genevièves zunächst in die alte Abteikirche verbracht. Hierhin kam auch Voltaire, der schärfste Kritiker der Kirche im 18. Jahrhundert, dem am 11. Juli 1791 durch Anwendung des Artikels 5 die Ehre der Panthéonisierung zugesprochen worden war.⁷² Erst am 13. Dezember hielten beide Einzug in die Krypta des Panthéons.⁷³ Am 24. Januar 1793 kam Louis Michel Le Peletier des Forts comte de Saint-Fargeau hinzu,⁷⁴ der vier Tage zuvor in einem Pariser Café ermordet worden war, weil er für die Hinrichtung von König Louis XVI gestimmt hatte. Am 14. April 1794, inmitten der *terreur*, als Robespierre und seine Gefolgschaft versucht hatten, der revolutionären Tugend gewaltsam zum Sieg zu verhelfen, fiel die Entscheidung, Jean-Jacques Rousseau, den Apostel der Natürlichkeit und des Sentiments, ins Panthéon zu holen.⁷⁵ Das wohl berühmteste Grabmal seiner Zeit, die Île des Peupliers im Park von Ermenonville, wo der 1778 verstorbene Schriftsteller und Philosoph seine letzte

⁶⁷ LA FONT DE SAINT-YENNE 1754, S. 132 ff. Angaben nach GERMER 1988, S. 61.

⁶⁸ DEMING 1989, S. 106.

⁶⁹ „Décret rendu le 4 avril, sanctionné le 10 avril 1791“ in Paris, Archives nationales, F 13-1935, zitiert nach BIVER 1982, S. 13 f.

⁷⁰ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 85. Die Autoren sprechen an anderer Stelle (S. 101) davon, daß der Schrein 1791 nach Saint-Étienne-du-Mont verbracht worden sei.

⁷¹ BONNEFOY 1878, S. 6; nicht in BONNEFOY (1885).

⁷² DEMING 1989, S. 100. Zeitgenössische Literatur bei CHENNEVIÈRES 1885, S. 25.

⁷³ DEMING 1989, S. 100, Anm. 12.

⁷⁴ DEMING 1989, S. 143 f.

⁷⁵ DEMING 1989, S. 148.

Ruhe gefunden hatte, wurde vier Monate später geleert und die Ankunft des Leichnams in Paris mit großem Pomp zelebriert. In der Nacht vor der Panthéonisierung, vom 10. auf dem 11. Oktober 1794, fand sein Sarg in einem provisorisch errichteten Mausoleum in den Tuileries Aufstellung.⁷⁶ Am 21. September, zwischen Beschluß und Durchführung der Panthéonisierung Rousseaus, wurde der Publizist und Revolutionär Jean Paul Marat ins Panthéon verbracht. Er war bereits am 13. Juli 1793 durch die Messerstiche der Royalistin Charlotte Corday gestorben, und merkwürdigerweise gelangte er erst nach dem Ende des Tugendterrors ins Panthéon. In den Zeiten, in denen Robespierre, der Motor der Tyrannei, mit der Etablierung eines Kults um das *être suprême* beschäftigt war, hätte eine kollektive Huldigung dieses „Märtyrers“ recht gut ins Programm gepaßt. Als wäre die Schreckensherrschaft nicht gewesen, wurde Marats Einzug in den Tugendtempel wie schon frühere Panthéonisierungen als Apotheose inszeniert. Nicht zelebriert hat man hingegen ein anderes Ereignis am selben Tag, nämlich die Entfernung Mirabeaus durch die Hintertür. Nachdem in seinen nachgelassenen Papieren ein kompromittierender Briefwechsel gefunden worden war, galt er als antirevolutionär und mußte die Stätte der Tugend verlassen.⁷⁷ Das Schicksal Mirabeaus ließ den Konvent im Jahr darauf beschließen, Anwärter erst frühestens zehn Jahre nach ihrem Tod im Panthéon beisetzen zu lassen.⁷⁸ Im Rahmen dieses Beschlusses erfolgte eine Reinigung der Stätte: Am 14. Februar 1795 wurde auch Marat hinausgetragen. Als vom Konvent gezielt aufgestellter Ersatzmann Mirabeaus hat er sich nur einige Monate in der Gruft gehalten, während der ehemalige Präsident der Nationalversammlung immerhin dreieinhalb Jahre darin gelegen hatte. Auch die Gebeine Le Peletier des Forts verließen alsbald das Hohe Haus, denn seine Familie hatte den Leichnam zurückverlangt.⁷⁹ Damit kam das revolutionäre Panthéon zur Ruhe, weitere Panthéonisierungen sind bis 1806 nicht mehr vorgenommen worden.

Die Kampagne Quatremère de Quincy (1791–94)

Die von der Revolution betriebene Umwidmung der Soufflot'schen Kirche ging einher mit der baulichen und dekorativen Adaption des Gebäudes. Laut Artikel 6 des Dekrets vom 4. April 1791 lagen alle Umgestaltungsmaßnahmen in den Händen des *Directoire du département de Paris*. Das Direktorium beauftragte am 19. Juli 1791 den Archäologen und Kunsttheoretiker Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy mit der Bewerkstelligung der Veränderungen.⁸⁰ Bereits im Mai hatte Quatremère de Quincy die Möglichkeiten einer Umgestaltung der Kirche geprüft⁸¹ und seine Ergebnisse in einem Rapport niedergelegt.⁸² Dieser Bericht, der im Juli erschien, dürfte seine Ernennung zum *Commissaire à l'administration et direction générale des travaux de l'édifice ci-devant de Sainte-Geneviève*⁸³ unmittelbar zur Folge gehabt haben. In weiteren Berichten vom November 1792 und Oktober 1793⁸⁴ stellte er seine Maßnahmen dar, die in den Jahren 1792 bis 1794 durchgeführt wurden. Ihnen müssen kleinere Arbeiten vorausgegangen sein, die es im Dezember 1791 erlaubt haben, die Überreste von Mirabeau und Voltaire in die Krypta zu überführen. Quatremère de Quincys einschneidendste Maßnahme war die Vermauerung von 42 Fenstern, wodurch die später zu bemalenden Wandflächen entstanden sind. Noch heute sind die ehemaligen

⁷⁶ Siehe die Bilder von Hubert Robert: „Ansicht des Mausoleums bei Tag“ in Dublin, National Gallery, „Ansicht des Mausoleums bei Nacht“ in Paris, Musée Carnavalet. – Zeitgenössische Literatur zu Rousseaus Panthéonisierung siehe bei CHENNEVIÈRES 1885, S. 26, Anm. 3.

⁷⁷ Dekret vom 5. Frimaire An II. BIVER 1982, S. 79.

⁷⁸ DECRAENE 2005, S. 10.

⁷⁹ DECRAENE 2005, S. 106.

⁸⁰ DEMING 1989, S. 100.

⁸¹ DEMING 1989, S. 114.

⁸² QUATREMÈRE DE QUINCY 1791.

⁸³ BIVER 1982, S. V und DEMING 1989, S. 114.

⁸⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY 1792 und QUATREMÈRE DE QUINCY 1793.

Wanddurchlässe am Außenbau ablesbar. Der vormals lichtdurchflutete Raum verwandelte sich in eine gedämpft wirkende Weihehalle, die ihre Beleuchtung durch die acht Thermenfenster erhält, welche über den Seitenschiffen angebracht und nach außen durch die Schildmauern verborgen sind.⁸⁵ Weitere Lichtzufuhr erhält der Raum durch kleinere Fenster neben den Thermenfenstern sowie durch die Öffnungen des Kuppeltambours. Die Obergeschosse der Türme rechts und links des Chores ließ Quatremère de Quincy abtragen, so daß die Kuppel alleinige Dominante der Gebäudesilhouette wurde. Die Krypta, in die man über Wendeltreppen rechts und links der Apsis hinabsteigen konnte, blieb von den Umgestaltungsmaßnahmen ausgeschlossen; sie war zur Zeiten der Revolution für Besucher gar nicht zugänglich.⁸⁶ Da die Dekoration der oberirdischen Gebäudepartie in keiner Weise auf die darunter Ruhenden verwies, war das Panthéon nicht etwa eine Stätte, die den Tod verherrlichte, sondern vielmehr eine, die den Tugenden und dem innerweltlichen Streben nach Größe geweiht war. Quatremère de Quincy richtete sein Programm ganz auf die von der Assemblée constituante vorgegebene Giebelinschrift aus:

Il nous a paru que le programme de toute la décoration étoit contenu dans l'inscription décrétée par l'Assemblée Nationale: *Aux grands hommes la patrie reconnoissante*. Tel est le texte dont l'éloquence de la sculpture doit donner le développement.⁸⁷

Dafür war es vonnöten, die gesamte Dekoration Soufflots zu ersetzen. Abgeschlagen wurden neben den szenischen Reliefs Stuckbuketts, Palmenornamente, Cherubimköpfe, Medaillons, Blumengirlanden und dergleichen sowie königliche Lilien und Medaillons mit den Initialen von König Louis XV und Louis XVI.⁸⁸ An ihre Stelle traten Werke, welche die Moral als gewissermaßen neue Religion propagierten. Die Ausführung lag in den Händen einer Gruppe von Bildhauern, die Quatremère de Quincy nach eigenem Dafürhalten zusammengestellt hat. Als verantwortlicher Kommissar lehnte er das in der Revolution im Namen der Gleichheit favorisierte Wettbewerbsprinzip – man denke an die umfangreichen *concours de l'an II*⁸⁹ – ab und beharrte auch dann noch auf seinem Auswahlverfahren, als dies von Vertretern der revolutionären *commune des arts* als Willkürakt gebrandmarkt wurde.⁹⁰ Wichtigster Mitarbeiter und Mittler zwischen Quatremère de Quincy und den übrigen Künstlern war der Bildhauer Jean Guillaume Moitte. Wie Coustou unter Soufflot hatte Moitte im Rahmen der Kampagne Quatremère de Quincy die oberste Leitung der bildhauerischen Arbeiten inne. Für alle zu fertigenden Reliefs scheint er die Zeichnungen geliefert zu haben, so daß er als die „ausführende Hand des gedanklichen Konzepts von Quatremère de Quincy“⁹¹ gelten kann. Als ranghöchster ausführender Künstler schuf er 1792–93 das große Giebelrelief. Die Grundidee dazu hat Quatremère de Quincy in seinem ersten Rapport formuliert:

Le fronton dégagé de l'insipide ramas de nuages, d'anges & de rayons qui n'offusquent que la raison, recevoit l'image de Patrie sous la forme d'une femme vêtue d'une longue robe & accompagnée des symboles qui caractérisent la France. Debout, & au milieu du fronton, les deux bras étendus, elle tiendroit de chaque main une couronne. A sa gauche le Génie, sous la forme d'un jeune homme ailé, saisisoit la couronne, tandis que de l'autre côté, la Vertu, sous l'emblème plus modeste d'une jeune fille, sembleroit l'attendre les attributs des vices & des passions terrassés, occuperoient la partie rampante du fronton.⁹²

Zur Linken der Personifikation ist ein kleiner Altar aufgebaut, von dem sie die Eichenlaubkronen nimmt. Gisela Gramaccini hat herausgearbeitet, daß Moitte das Re-

⁸⁵ Zu den ursprünglichen und neuen Lichtverhältnissen siehe PETZET 1961, S. 18.

⁸⁶ OZOUF 1996, S. 19.

⁸⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY 1791, S. 25.

⁸⁸ DEMING 1989, S. 126.

⁸⁹ Siehe Werner Szambien: *Les Projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris 1986.

⁹⁰ GRAMACCINI 1993, Bd. 1, S. 84.

⁹¹ GRAMACCINI 1993, Bd. 1, S. 84 und 86.

⁹² QUATREMÈRE DE QUINCY 1791, S. 25 f.

ließ mehrfach der politischen Entwicklung anpassen mußte, sowohl während des Planungsprozesses als auch noch während der Ausführung. Die Änderungen betrafen zunächst die zu krönenden Beifiguren. Durch Hinzufügung einer Keule wurde der Genius im zweiten Stadium in einen Genius der Freiheit verwandelt (Abb. Nr. 9), durch die Beseitigung eines mit Lilien geschmückten Wappenschildes trug Moitte der politischen Situation nach dem Sturm auf die Tuilerien am 10. August 1792 Rechnung (Abb. Nr. 10). Die Beifigur des Lasters wandelte Moitte nun in eine Allegorie der Aristokratie um.⁹³ Moittes Tympanon wurde 1806 verhängt und 1823 abgenommen.⁹⁴ Das 1822 unterbreitete Angebot des Moitte-Schüler Edme Gaulle, die Komposition durch neuerliche Abänderung in eine Darstellung christlicher Prägung umzuwandeln und dadurch vor der Vernichtung zu bewahren, fand kein Gehör. Nach 1830 meldete er sich erneut zu Wort und bot sich für die Restaurierung und Wiederanbringung der bei der Abnahme halbzerstörten Komposition an, auch diesmal vergebens.⁹⁵

Quatremère de Quincy ließ die beiden äußeren Eingangsportale zumauern, so daß das Panthéon wie die antike Tempelcella nur noch über den mittleren Eingang betreten werden konnte. Dadurch waren unter dem Portikus Flächen geschaffen, die sich für die Aufstellung kolossaler Skulpturen eigneten: Denis Antoine Chaudet schuf 1792/93 für den Platz anstelle des Nordportals die Skulpturengruppe der „Philosophie“, die einem Jüngling den Weg zum Ruhm und zur Tugend weist (*La Philosophie instruisant un jeune homme et lui montrant le chemin de la gloire et de la vertu*).⁹⁶ Vor dem Wandfeld links des Eingangsportals fand die Statue „Das Gesetz im Akt des Gebietens“ (*La Loi dans l'acte du commandement*) von Philippe Laurent Roland Aufstellung. Sie bestand aus Gips und war nur provisorisch dort aufgestellt, eine Ausführung in dauerndem Material kam nie zustande.⁹⁷ Rechts des Portals wurde die ebenfalls lediglich gipserne Statue der „Stärke“ von Guillaume Boichot platziert, eine Personifikation mit einer auf Herkules anspielenden Keule als Attribut.⁹⁸ Vor dem ehemaligen Südportal stand eine Personifikation des Vaterlandes, die in ihrem Arm einen sterbenden Krieger hält (*Un guerrier mourant dans les bras de la Patrie*).⁹⁹ Sie war ein Werk des Coustou-Schülers François Masson. Auch zwischen den vorderen Portikussäulen wurden Skulpturen aufgestellt. Hier standen zwei Statuen von Personifikationen, welche die Freiheit und Gleichheit bezeichneten (die Brüderlichkeit kam erst später als Grundprinzip der Revolution – *liberté, égalité et fraternité* – hinzu).

Die Reliefs aus Soufflotts Zeit wurden vollständig ersetzt und die Neuschöpfungen mit darunter angebrachten erläuternden Epitaphen versehen, um ihre Verstehbarkeit zu gewährleisten. Die Motive der Bildfelder standen in inhaltlicher Verbindung mit den unter ihnen aufgestellten Statuen. Über der Statue der „Philosophie“ brachte Jacques Philippe Lesueur ein Relief mit dem Thema der öffentlichen Unterweisung an (*L'Instruction publique*, Abb. Nr. 11).¹⁰⁰ Kinder, Frauen und Männer bestürmen in ihrem Bildungsdurst zwei Personifikationen des Wissens; eine hat einen Kranz und eine Schriftrolle mit der Aufschrift „*instruction publique*“ bei sich. Auf dem zugehörigen Epitaph stand „*L'instruction est le besoin de tous; la société la doit également à tous ses membres*“.¹⁰¹ Dieses Relief ist heute noch vorhanden, ebenso die Epitaphfelder, deren Inschriften jedoch sämtlich entfernt worden sind. Das zwei-

⁹³ GRAMACCINI 1993, Bd. 1, S. 94.

⁹⁴ DEMING 1989, S. 130.

⁹⁵ GRAMACCINI 1993, Bd. 1, S. 94. Siehe auch BERGDOLL 1989, S. 197.

⁹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 17.

⁹⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY 1793, S. 14. CHENNEVIÈRES 1885, S. 16.

⁹⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 16.

⁹⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 17.

¹⁰⁰ INVENTAIRE 1889, S. 337. MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 47.

¹⁰¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 17.

te Relief war der Rechtsprechung (*La Nouvelle Jurisprudence*) gewidmet und stammte von Roland, der auch die Skulptur darunter geschaffen hatte.¹⁰² Auf dem Epitaph stand „*Sous le règne des lois, l’Innocence est tranquille*“.¹⁰³ Das mittlere über dem Portal befindliche Relief, von Boichot gearbeitet, stellte die wichtigste Errungenschaft der Revolution dar, nämlich die Formulierung der Menschenrechte (*Les Droits de l’homme*, Abb. Nr. 12). Es beinhaltete eine halb bekleidete Figur der Natur, die ein Füllhorn als Symbol des Hervorbringens hielt. Ein Geier befand sich zu ihren Füßen, der laut Jean Baptiste Rondelet für Zerstörung stand. Mit der freien Hand stützte sich die Personifikation auf eine Gesetzestafel, auf der die Menschenrechte verzeichnet waren.¹⁰⁴ Die rechts des Portals aufgestellte Statue der „Stärke“ diente der Versinnbildlichung der Herrschaft des Rechts (*L’Empire de la loi*). Diese stellte Augustin-Félix Fortin im Relief darüber dar.¹⁰⁵ Im Epitaph stand „*Obéir à la loi, c’est régner avec elle*“.¹⁰⁶ Das fünfte Relief ist wieder eine Arbeit von Chaudet, der, korrespondierend zur Gruppe der Figur des Vaterlandes mit dem Krieger, die Hingabe an das Vaterland thematisiert (*Dévouement patriotique*, Abb. Nr. 13).¹⁰⁷ Auch dieses Werk befindet sich heute noch an seinem Platz. Es zeigt zwei Krieger, die von einem schwebenden Engelswesen an einen Vaterlandsaltar geleitet werden, an dem eine zweite geflügelte Gestalt den Ruhmeslorbeer bereithält. Während der hintere Krieger noch in der Lage ist, diesen entgegenzunehmen, steht dem vorderen der Tod unmittelbar bevor; allein der hinter ihm schwebende Engel hindert den in heroischer Nacktheit dargestellten Kämpfer am Zusammensacken. Mit der Rechten hält der Engel eine Miniaturstatuette des Herkules Farnese, wie um anzudeuten, daß sein Schützling übermenschliche Taten vollbracht habe. Passend ist der ehemalige Epitaphstext: „*Il est doux, il est glorieux de mourir pour la patrie*“¹⁰⁸, womit Horazens „*Dulce et decorum est pro patria mori*“ wiedergegeben war.¹⁰⁹

Im Inneren des Gebäudes übernahm Quatremère de Quincy Soufflotts Prinzip, jedem Schiff eine eigene Thematik zuzuordnen. Auch hier waren das Chorschiff Kulminationspunkt und das Zentrum Kristallisationspunkt des Programms. Es begann mit den Kuppelpendentifs der inneren Vorhalle. Hier, vor der Empore, waren bis zur Revolution von Beauvais¹¹⁰ stammende konzertierende Engel mit Sprüchen aus den Psalmen angebracht; unter Quatremère de Quincy wurden sie durch vier geflügelte Tiere ersetzt, die für Philosophie, Wissenschaft, Tugend und Genie standen und somit einen zusammenfassenden Auftakt für die weitere Dekoration bildeten.¹¹¹ Von der vorausgegangenen Ausstattung übernahm die nun der Philosophie gewidmete Dekoration des Westschiffes die mosaischen Gesetzestafeln als Mittelpunkt;¹¹² sie degenerierten im neuen Kontext zu einem Sinnbild allgemeiner Weisheit. Die Pendentifs wurden neu besetzt, und zwar mit einem Relief vom Coustou-Schüler Jean-Baptiste Stouf, der die Geschichte als Personifikation der Zeit darstellte, die auf überwundenen Symbolen der Monarchie sitzt.¹¹³ Victor Auger steuerte ein der Politikwissenschaft gewidmetes Relief bei, mit Personifikationen der Stärke und Weisheit, welche für die Republik stehen;¹¹⁴ von Antoine-Léonard Dupasquier stammte eines

¹⁰² Périgord spricht von „la Patrie montrant à l’Innocence la statue de la Justice, et l’emblème de l’institution du Jury“. V. Ch. Périgord, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 54.

¹⁰³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 16.

¹⁰⁴ Beschreibung nach Rondelet in CHENNEVIÈRES 1885, S. 15 f. Zwei Zeichnungen sind überliefert: AK PANTHÉON 1989, Abb. S. 130 und AK REVOLUTION 1989, Bd. 3, Kat. Nr. 847 (Abb.).

¹⁰⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 16.

¹⁰⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 16.

¹⁰⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 17. INVENTAIRE 1889, S. 337. MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 47.

¹⁰⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 17.

¹⁰⁹ Drittes Buch der Oden des Horaz, 2. Ode.

¹¹⁰ Die Vorlage spricht von Bovet. Siehe Anm. 35.

¹¹¹ Nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 18.

¹¹² CHENNEVIÈRES 1885, S. 19.

¹¹³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 18, wohl nach Rondelet.

¹¹⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 19, wohl nach Rondelet.

mit der „Gesetzgebung“ (La législation donnant des lois à la République française). Im vierten Pendentiffeld erschien in einem Relief von Pierre-Nicolas Beauvallet die Personifikation der Moral.

Das Nordschiff war den Wissenschaften gewidmet. Louis Antoine Baccarit arbeitete ein Pendentifrelief mit der Personifikation der Physik, die der Natur ihren Schleier nimmt. Ein Bildhauer namens Lucas schuf die Personifikation der Landwirtschaft, François Suzanne die der Geometrie, welche Frankreich in Departements einteilt. François-Nicolas Delaistres Personifikation der Astronomie schickte sich an, den revolutionären Kalender zu schaffen, der von 1793 bis 1805 in Gebrauch war.¹¹⁵ Dem Südschiff ordnete Quatremère de Quincy die Künste zu.¹¹⁶ Sébastien Chardin, eine Nefte des Stillebenmalers, schuf die Genien der Poesie und Beredsamkeit, welche Lorbeerzweige über die Büsten von Homer und Cicero halten; Claude Ramey arbeitete die Genien der Musik und Architektur, beides Künste, welche die Mathematik zur Grundlage haben.¹¹⁷ Pierre Petitot schuf die Personifikationen der Malerei und der Skulptur.¹¹⁸ Barthélemy Blaises Beitrag zum Südschiff bestand aus Personifikationen der Navigation und des Handels, Themen, die im Zusammenhang mit den Künsten, sofern man sie als Schöne Künste auffaßt, aus dem Rahmen fallen.

Kunst und Wissenschaft, beide aus der Philosophie hervorgegangen, sollen sich gemeinsam in den Dienst der patriotischen Tugenden stellen, die im Chorschiff dargestellt wurden. In den Pendentifs waren von Pierre Cartellier die „Stärke“ und „Klugheit“ dargestellt, vom bereits genannten Foucou die „Ehrliche Absicht“ und „Brüderlichkeit“, die sich vor einem Altar die Hand geben, von Masson (der für die Vorhalle die Statue der „Stärke“ mit dem sterbenden Krieger geschaffen hatte) die „Hingabe an das Vaterland“ sowie von Jean François Lorta die „Selbstlosigkeit“, die ihr Geschmeide dem Vaterland darbringt.

In der Kuppel und ihren vier Pendentifs wird das Programm in einer Apotheose des Genies und der Tugend überhöht.¹¹⁹ Über das genaue Aussehen der Kuppelgestaltung ist auch diesmal nichts bekannt; in den Pendentifs sollten geflügelte Genien dargestellt werden, die wie die Pendentifs der inneren Eingangshalle für die in den Schiffen entfaltenen Gedankenkreise stehen: der Genius der Philosophie, der Wissenschaften, der Künste und der Tugend. Sie stammten von Pasquier, Ramey, Baccarit (der den Genius der Wissenschaft schuf) und Auger.¹²⁰ Unter der Kuppel ließ Quatremère de Quincy einen über fünf Stufen erreichbaren Altar des Vaterlandes errichten.¹²¹

In der Apsis, an die Stelle des früheren Hochaltars, gedachte Quatremère de Quincy die Kolossalstatue einer thronenden „Patria“ aufzustellen, der als Beifiguren Personifikationen der Freiheit und Gleichheit dienten. Er fertigte selbst eine Aquatinta mit einer solchen Darstellung an (Abb. Nr. 14), doch war sie nur „un appel au génie de tous les artistes“, auf daß jemand berufeneres eine Statue schaffe, die als „simulacre de la Patrie“ den Götterstandbildern griechischer Tempel gleichkomme.¹²² Quatremère de Quincy hat für diese Aufgabe keinen Künstler benannt, und es ist unsicher, ob es je zu einer Realisierung gekommen ist. Die Sitzfigur war wesentlicher Bestandteil des Programms, denn auf das Vaterland, dem man am Altar und vor der Statue huldigen konnte, war jede Tugend hin auszurichten. Dementsprechend waren die darüberliegenden, von Simon-Louis Boquet gestalteten Gewölbefelder der Vaterlandsliebe gewidmet:

¹¹⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 19: Der Kalender ist erst nach Delaistres Werk entstanden.

¹¹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 19 f.

¹¹⁷ Tonmodell in Paris, Musée Carnavalet, AK PANTHÉON 1989, Abb. S. 133.

¹¹⁸ Zeichnung in Paris, Musée Carnavalet, AK PANTHÉON 1989, Abb. S. 133.

¹¹⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 24.

¹²⁰ Quatremère de Quincy, nach: CHENNEVIÈRES 1885, S. 24.

¹²¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 23.

¹²² QUATREMÈRE DE QUINCY 1793, S. 35 f.

C'est donc à l'amour de la Patrie qu'elle [la voûte] est consacrée; il s'y trouve, sous quatre emblèmes différens, représenté par quatre Amours ailés.
L'un est l'Amour faisant une offrande à la Patrie; l'autre en reçoit une couronne & chante ses bienfaits; le troisième combat pour elle & la couvre de son bouclier: le quatrième exprime le plaisir qu'on trouve à mourir pour sa défense.¹²³

Quatremère de Quincy's kühnstes Unternehmen mußte indes gänzlich unterbleiben, nämlich die Bekrönung der Kuppel mit einer riesigen, etwa 9 m hohen Ruhmesgöttin, bezeichnet als *Renommée* (Abb. Nr. 15).¹²⁴ Der für die Ausführung vorgesehene Claude Dejoux gehörte ebenfalls zu dem Schülerkreis Coustous, der bereits unter Soufflot gearbeitet hatte. Größtes Hindernis war das hohe Gewicht der in Bronze auszuführenden Statue, da die Soufflot'sche Konstruktion statisch problematisch war. Bereits 1770, als die Kuppel noch nicht einmal errichtet war, sagte der Architekt Pierre Patte in einer Schrift ihren zukünftigen Zusammenbruch voraus, sollten die Pfeiler der Vierung nicht verstärkt werden.¹²⁵ Seine Kritik verhallte ungehört. 1776 traten bei der Errichtung der Kuppelpendentifs tatsächlich erste Risse auf, die jedoch so gut es ging ignoriert wurden. Rondelet, Mitarbeiter Soufflots seit 1770 und Erbauer der Kuppel, redete noch jahrelang das Problem klein, bis er die Pfeiler schließlich doch verstärken mußte. Immerhin fertigte Dejoux ein Modell der „*Renommée*“, welches man noch eine Zeitlang besichtigen konnte.¹²⁶ In Verbindung mit dieser Ruhmesgöttin hatte Quatremère de Quincy einen Kranz von Statuen vorgesehen, die auf der Balustrade des Kuppeltambours in Verlängerung der 32 Säulen Aufstellung finden sollten:

En proposant au directoire la statue de la *Renommée* pour couronner le sommet du Panthéon, mon intention avait été que cette figure, représentée publiant les louanges des grands hommes, s'élevât au milieu des Vertus qu'elle chante. La construction de la coupole et son ordonnance m'ont paru propres à réaliser cette conception morale. Sa colonnade extérieure, composée de trente-deux colonnes, présent au génie de la décoration une magnifique série de statues qui se trouvent placées immédiatement au-dessous de celle de la *Renommée*, lui faisant le plus bel et le plus analogue accompagnement. Des essais de ces statues que j'ai fait faire en figures découpées pour décider plus sûrement leur proportion, ont obtenu l'approbation générale.¹²⁷

Hier oben erst, in luftiger Höhe, wollte Quatremère de Quincy einen Bezug herstellen zu den tugendhaften Toten in der Krypta. Keine der Statuen wurde ausgeführt.

Die Kritik von Vertretern der *commune de Paris*, daß dem Gebäude eine Freiheitsstatue besser anstünde als eine des Ruhms, belegt die unterschiedlichen Vorstellungen darüber, wie das Zeitalter sich selbst zu repräsentieren habe.¹²⁸ War eine Freiheitsstatue noch ein gängiges Symbol der politischen Imagination, so traf Quatremère de Quincy auch der Vorwurf, das Panthéon zu allegorisch-abstrakt dekoriert zu haben. Dem Einwand, daß die Ereignisse der Revolution viel angemessener gewesen wären, begegnete der Kunsttheoretiker wie folgt:

Il devenoit par trop hasardeux aussi de confier si-tôt à la sculpture plusieurs des faits de la Révolution, que l'histoire n'a pas encore dégagés des personnages qui en furent les instrumens, pour les donner tout entiers au peuple qui en fut le moteur.
Les traits d'histoire copiés de si près, ressemblent aux objets qu'on voit à la loupe; il eût fallu sacrifier des vérités locales & accidentelles à la vérité générale; il eût fallu effacer des figures, ou se résoudre à les voir effacer par le temps: d'ailleurs, comme j'ai déjà eu occasion de le dire, ce monument, quoiqu'il soit l'ouvrage de la Révolution, ne lui a pas été spécialement consacré. L'histoire de celle-ci devra trouver place dans les temples que la liberté va voir

¹²³ QUATREMÈRE DE QUINCY 1793, S. 35.

¹²⁴ DEMING 1989, S. 133.

¹²⁵ Pierre Patte: *Mémoire sur la construction de la coupole, projetée pour couronner la nouvelle église de Sainte-Genève à Paris*, Paris 1770.

¹²⁶ DEMING 1989, S. 135.

¹²⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 22.

¹²⁸ GRAMACCINI 1993, Bd. 1, S. 97.

s'élever de toutes parts; il falloit ici chanter ses effets plus que ses actions, & célébrer son règne plutôt que sa conquête.¹²⁹

Die Frage, was der Kunst als Darstellbares gemäß sei, ging auf das Allgemeine und damit über manchen Kopf hinweg. Dieses Konzept sicherte dem Panthéon immerhin unter den revolutionären Unternehmen Beständigkeit gegenüber den unruhigen Zeitläuften.

Von Napoléon I^{er} bis zur Julimonarchie

Die Ära Napoléons hat dem Panthéon Ruhe und Ordnung gebracht. Ruhe, weil die Herrschaft eines Emporkömmlings auf Ausgleich beruhen mußte, und Ordnung, weil der auf Ausgleich beruhende Status bis weit über seine Herrschaft hinaus Bestand hatte. Am 15. August 1801, Himmelfahrtstag Mariae und Geburtstag des Ersten Konsuls, schloß Napoléon Bonaparte mit Papst Pius VII. ein Konkordat, welches dem Kirchenkampf der Revolution ein Ende bereitete und bis zur Trennung von Staat und Kirche im Jahr 1905 die Grundlage für das Verhältnis beider Institutionen bildete. Der katholischen Kirche wurde volle Kultusfreiheit zugestanden. Als Kaiser der Franzosen, der er seit dem 2. Dezember 1804 war, erließ Napoléon am 20. Februar 1806 ein Dekret über die Bestimmung des Panthéons,¹³⁰ um das es in den Jahren zuvor still geworden war. So, als hätte er durch sein Abwarten allen Anschein einer überstürzten Aneignung vermeiden wollen, vereinnahmte der Kaiser das Gebäude nun um so stärker seinem politischen Kalkül. Er schrieb die doppelte Vergangenheit des Gebäudes als Kirche und Panthéon fest:

1. L'église Sainte-Geneviève sera terminée et rendue au culte, conformément à l'intention de son fondateur, sous l'invocation de Sainte-Geneviève, patronne de Paris. – 2. Elle conservera la destination qui lui avait été donnée par l'Assemblée constituante, et sera consacrée à la sépulture des grands dignitaires, des grands officiers de l'Empire et de la couronne, des sénateurs, des grands officiers de la Légion d'honneur, et en vertu de nos décrets spéciaux, des citoyens qui, dans la carrière des armes, de l'administration, des lettres, auront rendu d'éminents services à la patrie; leurs corps embaumés seront inhumés dans l'église. – 3. Les tombeaux déposés au Musée des monuments français seront transportés dans cette église pour y être rangés par ordre de siècles.¹³¹

Die historischen Grabmonumente sind schließlich doch nicht ins Panthéon gekommen, sondern wurden erst 1816, bei Auflösung des Musée des monuments français, das 1795 auf Initiative des Gelehrten Alexandre Lenoir entstanden war und viele Kunstwerke vor der Vernichtung gerettet hatte, auf andere Pariser Kirchen und die Abteikirche Saint-Denis verteilt. Zwar konnten nun wieder Gottesdienste im Panthéon gefeiert werden, aber Napoléon hatte es unterlassen, das Haus, welches sich ja in staatlichem Besitz befand, einer bestimmten religiösen Institution zu unterstellen. Reges gottesdienstliches Leben dürfte sich jedenfalls nicht entfaltet haben. So blieb hauptsächlich die Nutzung des Panthéons als Grabstätte. Um die Kirche von der Krypta deutlich zu scheiden, ließ der Kaiser durch Rondelet, verantwortlicher Architekt des Panthéons seit Mai 1801,¹³² einen separaten Zugang zur Krypta errichten. Rondelet setzte ihn 1806–09 im Osten hinter der geraden Abschlußwand des Chores an. Der Anbau überdacht zwei Treppenläufe, die von außen nach innen in die Tiefe führen, wo ein mittiger Eingang in die Gruft führt.¹³³ Ab März 1806 sind hier 43 napoleonische Würdenträger beigesetzt worden,¹³⁴ sei es in Gänze oder nur mit ihrem Herzen, womit ein alter Brauch des Hochadels aufgegriffen wurde.

¹²⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY 1793, S. 73.

¹³⁰ BERGDOLL 1989, S. 177.

¹³¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 31. Chennevières zitiert nur die ersten drei Artikel.

¹³² PETZET 1961, S. 35.

¹³³ Datum lt. BERGDOLL 1989, S. 187.

¹³⁴ Siehe DECRAENE 2005.

Die Abdankung Napoléons am 6. April 1814 hat den Panthéonisationen zunächst keinen Abbruch getan. Nach seiner Verbannung wurden noch vier Männer zugelassen, der letzte im Februar 1815.¹³⁵ Während der sog. Hundert Tage, der Zeit zwischen Napoléons unvermuteter Wiederkehr am 1. März und seinem endgültigen Untergang bei Waterloo am 18. Juni 1815, ist dann niemand mehr hinzugekommen, und so sollte es bis 1885 bleiben. Eine Ausnahme bildet der Architekt Soufflot, dessen sterbliche Überreste 1829 in die Krypta verbracht wurden; er durfte damit – wie der 1723 verstorbene Wren in Saint Paul’s – inmitten seiner eigenen Schöpfung ruhen.¹³⁶

Da die unter Napoléon im Panthéon bestatteten Persönlichkeiten nur bedingt die Kriterien eines Großen Mannes erfüllten, hielt man es 1806 für angebracht, das Giebelfeld von Moitte zu verdecken.¹³⁷ Gleiches geschah 1810 mit Pastorets Inschrift.¹³⁸ In jenem Jahr wurde die Krypta für das Publikum geöffnet.¹³⁹ Wohl in Hinblick auf die Präsentation der Grabstätten hat Rondelet für die Anfertigung neuer, einheitlich aussehender Sarkophage gesorgt,¹⁴⁰ um in der Versammlung der Würdigen niemanden hervorzuheben. Am 11. März 1811 verfügte Napoléon die letzte Änderung in den Statuten seiner Nekropole. Ein auf diesen Tag datiertes Dekret öffnete das Panthéon für kirchliche Würdenträger. Diese Maßnahme wird mit dem Konflikt in Verbindung stehen, den Napoléon mit dem Papst austrug. Da sich Pius VII. gegenüber Napoléon nicht willfährig genug gezeigt hatte, kam es 1808 zur Besetzung des Kirchenstaates. Nachdem der Papst den Kaiser der Franzosen am 10. Juni 1809 gebannt hatte, setzte dieser ihn gefangen und verbrachte ihn nach Paris, wo er bis 1814 bleiben mußte. Napoléon war also darauf angewiesen, um Kirchenmänner zu werben und ihre Loyalität durch eine engere Bindung an sein Regime zu erhalten. Dies um so mehr, als er sich 1809 von seiner Gemahlin Joséphine hat scheiden lassen, um am 2. April 1810 die österreichische Kaisertochter Marie Louise heiraten zu können. Der Kardinal Ippolito-Antonio Marelli, der auf seiten Napoléons stand, gehörte zu denjenigen, die 1811 in den Genuß einer Beisetzung im Panthéon kamen. Auf Verlangen Roms wurde sein Leichnam 1861 aus dem Panthéon entfernt.¹⁴¹

Auch im Kirchenraum hat Rondelet Baumaßnahmen durchgeführt. So verstärkte er, wie bereits erwähnt, die Vierungspfeler. Die von Soufflot errichteten Stützen waren so schlank wie die übrigen. Rondelets Verstärkungen füllten nun ein ganzes Interkolumnium aus und stellen nach der Schließung der Fenster durch Quatremère de Quincy den größten Eingriff in die bauliche Substanz des Hauses dar, das einmal mehr etwas von seiner so gerühmten „légèreté“ einbüßte. Als zweite Maßnahme verlegte Rondelet den heutigen marmornen Fußboden (Abb. Nr. 16).¹⁴²

Das Kuppelbild von Gros (1811–24)

Die bedeutendste Dekoration der napoleonischen Ära ist die Ausmalung der Kuppel durch Antoine Gros. Sie ist nicht nur für das Panthéon bedeutsam, sondern für die französische Malerei im allgemeinen, da sie als Wiederaufnahme der monumentalen Malerei nach dem Ende des *ancien régime* gefeiert wurde.¹⁴³ Gros war neben Jacques Louis David und François Gérard bedeutendster Maler in Napoléons Diensten. Er hatte schon früh, in Italien, die Bekanntschaft mit Joséphine Beauharnais gemacht, die ihn Napoléon Bonaparte, damals General der französischen Revolutionsarmee,

¹³⁵ DECRAENE 2005, S. 14.

¹³⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 71, Anm. 1.

¹³⁷ BIVER 1982, S. 88.

¹³⁸ DECRAENE 2005, S. 107.

¹³⁹ AK PANTHÉON 2001, S. 10.

¹⁴⁰ BERGDOLL 1989, S. 188.

¹⁴¹ DECRAENE 2005, S. 110.

¹⁴² AK PANTHÉON 2001, S. 10. Plan des Bodenbelags bei BERGDOLL 1989, Abb. S. 186.

¹⁴³ AUGUIER 1989, S. 248. Dort auch eine Liste früherer Deckenausmalungen, an deren Traditionen Gros angeknüpft hat.

zugeführt hat. 1796 erteilte Bonaparte Gros einen ersten Auftrag, nämlich für das Bild, welches ihn auf der Brücke von Arcole darstellte. Es ist ein frühes Beispiel für die Verherrlichung des Generals durch Künstler, die Bonapartes Weg bis in ungeahnte Höhen stets begleitet haben. Wie David, in dessen Atelier Gros gelernt hatte, verlegte er sich in der Folge auf die Herstellung riesenhafter Leinwände. Seine 1804 bzw. 1808 fertiggestellten Gemälde „Bonaparte général en chef de l'armée d'Orient, au moment où il touche une tumeur pestilentielle en visitant l'hôpital de Jaffa“ und „Champ de bataille d'Eylau“ überschreiten die Maße von 5 x 7 m und wurden nur von Davids „Couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice“ aus den Jahren 1806–07 überboten. Der Auftrag für die Ausmalung der Panthéonskuppel erging 1811 durch Dominique Vivant Denon, den Gros ebenfalls seit seiner italienischen Zeit kannte,¹⁴⁴ und die zu bemalende Fläche überholte Davids Krönungsbild um etliche Quadratmeter. Es galt, im Panthéon die mittlere von drei Kuppelschalen auszumalen. Während die obere Kuppelschale die Silhouette des Außenbaus bestimmt, ist die zweite, mittlere in den Tambour eingespannt, dessen Durchmesser knapp über 28 m beträgt. Die Schale setzt auf Höhe des äußeren Tambourgebälks an und steigt in die darüberliegende Kuppel hinein. Ihr Fußkreis ist nicht geschlossen, sondern zu den vier Himmelsrichtungen hin schneiden hohe Bogen ein (Abb. Nr. 17). Dadurch wird eine Verbindung zu dem Teil des Tambours hergestellt, der sich über dem Tambourgebälk erhebt (siehe Abb. Nr. 1) und 16 Fensteröffnungen besitzt, durch die das Bild sein Licht empfangen kann. Der Scheitelpunkt der mittleren Kuppel liegt in fast 70 m Höhe über dem Erdboden. Sie wird von einer kassettierten Schale unterfangen, die in der Mitte etwa 10 m weit geöffnet ist. Vom Kirchenraum aus aufschauend gewährt der runde Durchlaß einen Blick auf das Bild, welches darüber zu schweben scheint (Abb. Nr. 18). Da Gros' Werk eine vielbestaunte Attraktion war, wurde 1829 ein Steg errichtet,¹⁴⁵ über den Besucher auf eine Galerie gelangen können, welche die Kuppelöffnung umläuft.

Das Thema des Auftrags, eine Apotheose sainte Genevièves, stand in der Tradition der Soufflot'schen Dekoration. Dieser hatte hier, unmittelbar über der Stelle, die für die Aufstellung des Schreins vorgesehen war, gleiches realisieren wollen. 1811 verfaßte Gros folgende Verpflichtungserklärung:

Je soussigné, Antoine-Jean Gros, peintre d'histoire, membre de la Légion d'honneur, m'engage, envers Son Excellence le ministre de l'intérieur, à peindre la calotte du dôme du Panthéon et à y représenter, dans la proportion de figures de quatre mètres, une gloire d'anges emportant au ciel la châsse de sainte Geneviève; au bas, Clovis et Clotilde son épouse, fondateurs de la première église; plus loin, Charlemagne, saint Louis, et, à la partie opposée, Sa Majesté l'empereur et Sa Majesté l'impératrice consacrant la nouvelle église au culte de cette sainte.

Je demande pour cet ouvrage la somme de trente-six mille francs, qui me seront payés en trois termes, savoir: douze mille francs, lorsque ma composition sera terminée et arrêtée par Son Excellence, et que je pourrai me mettre à peindre; douze mille francs lorsque mon ouvrage sera avancé aux trois quarts, et les derniers douze mille francs lorsque, l'échafaud retiré, on pourra jouir de la vue du plafond.

Il ne me sera fourni, pour m'en faciliter l'exécution, que le plancher actuel qui ferme l'ouverture de la première calotte. Tout autre ustensile, tels qu'échelles doubles, marchepieds, tréteaux, etc., etc., seront à ma charge, et je ne pourrai rien revendiquer pour leur payement ou loyer.

Je m'engage à terminer cet ouvrage dans l'espace de dix-huit mois, si la calotte est fermée au premier janvier prochain; et de deux ans, si elle ne l'est qu'au mois de juin 1812.

Paris, le 1^{er} août 1811.

Gros.

Approuvé: Paris, le 9 août 1811.

Le ministre de l'intérieur,

Comte de l'empire,

¹⁴⁴ AUGUIER 1989, S. 248.

¹⁴⁵ BERGDOLL 1989, S. 190 und 298 (Anm. 35).

Gemäß seiner Absicht fertigte Gros eine Ölskizze (Abb. Nr. 19).¹⁴⁷ Inmitten einer aus Cherubimköpfen gebildeten Engelsschar wird der goldene Reliquienschrein der Kirchen- und Stadtpatronin in den als barocken Illusionsraum gestalteten Himmel emporgetragen. Zu seiten der drei Engelsfiguren, die den Schrein halten, schweben zwei weitere. Der eine Engel trägt den Hirtenstab der Heiligen herbei, der andere bringt einen Kranz weißer Rosen. Im Zentrum ist der Himmel nicht mehr blau, sondern licht gelb. Am Fuß des Gemäldes, über den Pendentifs und damit in den Diagonalen zu den Himmelsrichtungen, projizierte Gros vier Figurenpaare, bestehend aus Clovis und Clotilde, Charlemagne mit seiner Gemahlin Hildegard, Louis IX mit Margarete de Provence sowie Kaiser Napoléon mit Marie Louise von Österreich und ihrem 1811 geborenen Sohn Napoléon (II). Zwischen der Clovis- und der Napoléon-Gruppe sah Gros eine Ansicht des Soufflot'schen Gebäudes vor, auf das Clovis als Gründer und Napoléon als Wiederhersteller der Kirchenfunktion blicken konnten. Die Bildung von vier Gruppen steht in der Tradition der vorhergehenden Ausstattungen, die – bedingt durch die vier Arme des Gebäudes – ebenso viele thematische Bereiche aufwiesen. Hauptsächlicher Inhalt des Kuppelbildes war nicht allein die Apotheose der Heiligen, sondern Napoléons gigantischer Aufstieg neben die Großen der Geschichte. Nach den Merowingern, Karolingern und Kapetingern hat er die vierte Dynastie Frankreichs gegründet. Kaum ein anderes Werk verbildlicht derart die Position, die sich der Kaiser der Franzosen in der Geschichte selber beimaß. Hatte Gros mit seinem Bild der Pestkranken von Jaffa bereits darauf angespielt, daß Napoléon wie die französischen Könige Kranke heilen konnte, so versetzte er ihn nun, auf Wolken thronend, an den Fuß des Himmels.

Allein, die Ausführung des Werkes sah anders aus, und Gros wurde – nach Moitte – als zweiter Künstler im Panthéon dazu angehalten, sein Werk zu ändern. Er bekam zu spüren, daß Historienmalerei nicht „ewigen“ Werten verpflichtet war, sondern dem Regime, das den Künstler jeweils bezahlte. Die anderthalb Jahre, die der Maler 1811 für die Ausführung veranschlagt hatte, reichten längst nicht für die Vollendung. Als Napoléon abdankte, war Gros gerade dabei, ihn und Marie Louise zu malen. Die zurückgekehrten Bourbonen, welche die Jahre der Restauration einläuteten, brauchten nicht lange, um zu bemerken, an was Gros gerade saß. Am 16. April 1814, zehn Tage nach dem denkwürdigen Abschied Napoléons im Ehrenhof von Fontainebleau, erhielt der Künstler die Direktive, den Kaiser zu eliminieren und ansonsten die Arbeiten vorläufig zu unterbrechen.¹⁴⁸ Während der Hundert Tage wurde Gros angewiesen, sich auf den ersten Entwurf zu besinnen, was im Juli, nach Waterloo, mit einer Gegenordre annulliert wurde. Gros konnte in so kurzen Abständen gar nicht reagieren. Um seine Unternehmung zu retten – larmoyant sprach er gegenüber dem zuständigen Minister, sich ansonsten der Portraitmalerei zuwenden zu müssen¹⁴⁹ –, schlug er im August vor, Napoléon durch den neuen König Louis XVIII zu ersetzen und weiter oben im Himmel an dessen Bruder Louis XVI und Marie Antoinette zu erinnern.¹⁵⁰ Daß zwei Brüder Louis hießen kam bei den Bourbonen öfters vor, um die Sukzession wenigstens eines Louis sicherzustellen, wie es hier auch tatsächlich geschah. Der ältere Louis war am 21. Januar 1793 guillotiniert worden, seine Gemahlin am 16. Oktober desselben Jahres. Gros hat für diesen Personenaustausch und diese Einfügung die gesamte Komposition umstrukturiert, was insofern noch möglich war, als er bis dato nicht sehr weit mit der Ausführung vorangekommen war.

¹⁴⁶ DELESTRE 21867, S. 156, CHENNEVIÈRES 1885, S. 33 (hiernach zitiert) und AUGUIER 1989, S. 248 f.

¹⁴⁷ Liste aller bekannten Vorzeichnungen und Ölskizzen in AUGUIER 1989, S. 251.

¹⁴⁸ AUGUIER 1989, S. 250.

¹⁴⁹ Brief von Gros an den Minister von 16. April 1815, wiedergegeben bei CHENNEVIÈRES 1885, S. 33.

¹⁵⁰ Gros in einem Brief vom 10. Aug. 1814 an den Innenminister, wiedergegeben bei AUGUIER 1989, S. 250.

Den Schlüssel zum Verständnis des ausgeführten Werkes (Abb. Nr. 20) lieferte Gros selbst, als er die Komposition am 2. Oktober 1824, wenige Wochen vor der Enthüllung, in einer Versammlung der Académie des Beaux-Arts erläuterte (siehe Textanhang Nr. 2). Sainte Genevièves Reliquenschrein ist durch die Gestalt der lebenden Heiligen ersetzt; sie ist nicht mehr im Zentrum, sondern am Fuß der Kuppel plaziert, wo sie als Patronin von Frankreich und von Paris den vier Monarchen erscheint, die für die Dynastien der französischen Geschichte stehen, und die sich zu ihrer Verehrung hingekniet haben. Im zum Hauptaltar hinweisenden Osten der Kuppel thront sie erhöht zwischen Clovis und Louis XVIII. Auf ihren Knien liegt ein aufgeschlagenes Buch, zu ihren Füßen ein Lamm. Ihre Rechte weist in den Himmel, ihre Linke hingegen auf Louis XVIII, um ihm zu bedeuten, so Gros, daß er und die Seinen unter göttlichem Schutz stehen. Die Chronologie der einzelnen Dynastien beginnt links von der Patronin mit Clovis über dem nordöstlichen Vierungspfeiler. Clovis trägt das weiße Kleid seiner Taufe und wird von Clotilde am Arm geführt. Auch sie weist mit einem Arm gen Himmel und trägt damit Gros' Intention Rechnung, zu verdeutlichen, daß sie es war, die den König zum Christentum geführt habe. Als Heilige, die sie seit alters her war, trägt sie einen Nimbus. Über den beiden halten Engel ein Spruchband in die Höhe, auf dem „France“ steht. Unter ihnen sind Trophäen aufgehäuft, die dafür stehen, daß der König Gallien vom Joch der Römer befreit habe. Ein umgestürzter Druidenaltar, der nur von der Galerie, nicht aber vom Boden aus zu sehen ist, bedeutet die Überwindung des heidnischen Kults. Der Betrachter muß sich gegen den Uhrzeigersinn drehen, um die weiteren Gestalten in den Blick nehmen zu können. Charlemagne, 1164 heiliggesprochen, hält den Reichsapfel in die Höhe. Die Tafel zu seiner Rechten verweist auf seine kulturellen Leistungen; zu seiner Linken trägt ein Engel ein Kreuz, das für die Sachsenbekehrung steht. Louis IX, 1297 heiliggesprochen, weist auf die Dornenkrone Jesu, welche vor ihm auf einem Kissen liegt.¹⁵¹ Die beiden von Engeln gehaltenen Kreuzesfahnen sind Sinnbild der zwei Kreuzzüge, die der König unternommen hatte.

Komplex wird es nun bei den Bourbonen (Abb. Nr. 21). Hier besteht die Gruppe nicht aus dem König, seiner Gemahlin und ihrem gemeinsamen Kind, dem Thronfolger. Gros gibt vielmehr die fragile dynastische Situation wieder, in der sich die Bourbonen zum Zeitpunkt der Vollendung des Werkes, 1824, befanden. König Louis XVIII war 58 Jahre alt, als er 1814 den Thron bestieg. Er hatte ihn von seinem älteren Bruder Louis XVI geerbt und gab ihn weiter an seinen jüngeren Bruder Charles d'Artois. Die drei Brüder waren in den 1750er Jahren geboren, und die 1771 geschlossene Ehe von Louis XVIII mit der zwei Jahre älteren (und bereits 1810 verstorbenen) Marie Joséphine von Savoyen war kinderlos geblieben. Die Frau an seiner Seite ist die Nichte des Königs, Marie Thérèse, gen. Madame Royale. Sie war die Tochter von Louis XVI und hatte als einziges Mitglied der engeren königlichen Familie die Zeit der Revolution überlebt. Sie nahm eine dynastische Schlüsselstellung ein, denn sie war nicht nur die Tochter des Königs, sondern auch, seit 1799, mit Louis Antoine d'Angoulême verheiratet, dem Sohn von Charles, dem jüngsten der Brüder. Ihre Nachkommen hätten doppelt königliches Blut gehabt, doch blieb auch hier der Kindersegen aus, und 1814 bestand für die 37jährige, die protokollarisch Königin des Landes war, kaum noch Hoffnung auf Mutterschaft. Das Kind zu ihren Füßen ist Henri duc de Bordeaux, Sohn von Charles Ferdinand de Berry, eines jüngeren Sohnes von Charles. Der 1820 geborene Knabe nahm später den Titel des Grafen von Chambord an und erhob bis zu seinem Tod 1883 als letzter der legitimen Linie der Bourbonen Anspruch auf den französischen Thron, wenn auch vergeblich. Seine Geburt wurde von den Royalisten als Mirakel und Rettung des Königtums

¹⁵¹ Zur Dornenkrone siehe das Kapitel zu Cabanels Bildgruppe.

gefeiert, denn sein Vater Charles Ferdinand war ein halbes Jahr vor seiner Geburt ermordet worden.

Gros hat die Bourbonen des *ancien régime* und die der Restauration in ein enges Beziehungsgeflecht untereinander und auf die Patronin hin gesetzt, welches er im einzelnen vor der Académie des Beaux-Arts darlegte. Die im folgenden beschriebenen Blickachsen sind nur vor Ort nachvollziehbar, da die sphärische Wölbung des Bildes in der zweidimensionalen Wiedergabe zu Verzerrungen führt. So schaut Louis XVIII hinauf zu sainte Geneviève, die er um den Schutz seines Reichs anruft. Sein Reichsapfel ist mit den königlichen Lilien geschmückt, doch reckt er ihn nicht wie Charlemagne in den blauen Himmel hinein, vor dem alle vier Gruppen knien. Die Insignie seiner Macht berührt die untere Ecke einer von Engeln herbeigetragen Tafel, auf der in Großbuchstaben, von unten deutlich lesbar, das Wort „Charte“ geschrieben steht. Die *Charte constitutionnelle* bezeichnet die vom König 1814 oktroyierte Staatsverfassung. Nach englischem Vorbild gab sie dem Land ein Parlament mit zwei Kammern, das den Adel und das reiche Bürgertum an der Politik beteiligte, während die überwiegende Mehrheit des Volkes durch einen hohen Wahlzensus von der politischen Mitwirkung abgehalten wurde. Der Engel darunter mit den ausgebreiteten Flügeln ist von Gros als Friedensengel gedacht, der im Zuge der Einführung der Konstitution den Hader der Parteien zum Erliegen bringt. Engel sind auch beim Duc de Bordeaux. Der eine preist ihn als Geschenk des Himmels, und so scheint sich der Knabe auch zu fühlen, denn freudig erhebt er die Arme. Ein zweiter Engel nimmt den Trauerflor, der seinem ermordeten Vater galt und schickt sich an, den schwarzen Stoff hinabzuwerfen. Marie Thérèse indessen schwelgt in Seligkeit. Sie schaut als einzige auf Louis XVI und seine Familie, der einst auch sie angehört hatte, und bedeutet dem König voller Dankbarkeit und Genugtuung, so Gros, daß seine Familie trotz der Revolution immer noch Frankreich regiere. Die Bourbonen des *ancien régime* befinden sich auf einer Wolkenbank über den Häuptionen von Louis IX und Margarete de Provence (Abb. Nr. 22). Die Wolke ist am Beginn einer höheren Himmelsphäre plaziert und markiert den Übergang vom blauen Himmel zu dem des reinen Lichts, in dessen Mitte Gott selbst ist, symbolisiert durch seinen hebräischen Namen im Dreieck und einen runden Strahlenkranz. Louis XVI und Marie Antoinette tragen die Palme des Martyriums, ebenso, rechts vom König, Élisabeth Philippine, gen. Madame Élisabeth. Sie war die jüngste Schwester der drei Könige und ist am 1. Mai 1794 auf dem Schafott geendet. Während Louis XVI Gott schaut und Frankreich (und insbesondere die *Charte*) segnet, ist sein Sohn, der als Louis XVII hätte herrschen können, von Freude erfüllt über das Wiedersehen mit seiner Schwester Marie Thérèse. Jener ist nicht hingerichtet worden, sondern 1795 an den Folgen der harten Haftzeit gestorben; von daher hat er keinen Palmenzweig bei sich. Als das Werk am 4. November 1824 feierlich enthüllt wurde,¹⁵² war Louis XVIII sechs Wochen tot, und Gros' allerletzte Tat wird es gewesen sein, auch ihn mit einem Heiligenschein zu versehen. Allerdings schwebt der Nimbus nicht wie die anderen von allein, sondern wird, da er wohl eher materieller Natur war, von demjenigen Engel über sein gekröntes Haupt gehalten, der auch die „Charte“-Tafel trägt.

König Charles X bekam ein Werk zu sehen, welches ganz in seinem erzreaktionären Sinne war, denn Gros hatte aus einer Apotheose der sainte Geneviève eine Segnung der Bourbonen gemacht. Das Fortbestehen der Dynastie konnte als ein Triumph über die Revolution und über die Zeit Napoléons gelesen werden. Es meldete sich jedoch die Kritik der Theologen, die sich daran störten, daß die in der Revolution umgekommene königliche Familie wie Märtyrer behandelt wurde, als welche sie

¹⁵² Die Besichtigung des Werkes am Vortag durch den König wurde sogar Gegenstand eines Historienbildes von Louis Nicolas Lemasle: „Le roi Charles X visite les peintures de Gros à la coupole du Panthéon, 3 Novembre 1824“ Compiègne, Musée national du château.

von der Kirche nicht anerkannt war.¹⁵³ Dem Maler brachte dieser Auftrag gleichwohl den Titel eines Barons ein.¹⁵⁴

Gros gehört zu den Künstlern, die den Wechsel des Regimes gut überstanden haben, anders als etwa David, der sich durch die Tätigkeit für Napoléon derart kompromittiert hatte, daß er nach Brüssel ins Exil gehen mußte. Gros war wiederholt für die Bourbonen tätig und arbeitete als Portraitist der oberen Gesellschaft, was wohl so schlimm nicht war wie von ihm 1814 noch befürchtet. 1827 zog ihn Charles X zu dem bedeutendsten von ihm initiierten künstlerischen Unternehmen heran, der Ausmalung der Decken in der Galerie Charles X im Louvre, an der u. a. Jean Auguste Dominique Ingres, François-Edouard Picot, Victor Schnetz und Léon Cogniet mitgewirkt haben. In der zur Cour carrée liegenden Enfilade oblag es Gros, den mittleren Saal dieser von beiden Enden her zugänglichen Folge von neun Räumen auszumalen. Sein Thema war der Wahre Ruhm, der sich auf die Tugend stützt. Von der Thematik her bewegte sich Gros ganz im Sinne von Quatremère de Quincy, doch behandelte er das Thema konventionell, das heißt auf die Gestalt des Herrschers bezogen, indem er dem zentralen Deckenbild gemalte Herrscherbüsten beigab, und zwar von Perikles, Augustus, Papst Leo X, König François I^{er}, Louis XIV sowie Charles X, dem der Glanz dieser Art Ahnenreihe zugute kommen sollte. Den Geist der Restauration nahm Gros vollends im östlichen Auftaktraum ein, wo er zeigte, wie der König den Künsten das Musée zum Geschenk macht. Dieses Bild wurde in der Julimonarchie durch eine 1833 vollendete Darstellung ausgetauscht, die verbildlicht, wie der Genius Frankreichs die Künste belebt und die Menschheit schützt. Gros wurde erneut zum ausführenden Künstler bestimmt, was zeigt, daß er auch diesen Regimewechsel künstlerisch gut überlebt hatte.¹⁵⁵

Abgesehen von der 1814 ergangenen Anweisung an Gros, Napoléon aus der Komposition herauszunehmen, hat sich die Restauration erst spät um das Panthéon gekümmert; man begnügte sich in den ersten Jahren mit der von Napoléon ergriffenen Maßnahme und ließ den Giebel samt Inschrift verhängt. Die Zeit des Schattendaseins erstreckte sich über die erste Phase der Restauration, die liberal-konstitutionell geprägt war und im Februar 1820 mit dem Mord an Charles Ferdinand de Berry endete. Es begann die Zeit der harten Reaktion, in der Louis XVIII und dann Charles X versuchten, die vom Bürgertum errungenen und in der *Charte* garantierten Freiheiten zu beschneiden. Gros jedenfalls hat einen Großteil seiner Arbeit erst in der zweiten Phase geleistet, was die auf die Situation der Jahre nach 1820 pointierte Wiedergabe der Bourbonen belegt, in der auch auf den Mord angespielt wird. Wahrscheinlich hat der Maler seine Aktivitäten erst entfaltet, nachdem Louis XVIII am 12. Dezember 1821 eine Ordonnanz erlassen hatte, die das Panthéon dem Pariser Erzbischof, M^{sr} Hyacinthe-Louis de Quélen, unterstellte.¹⁵⁶ Am 3. Januar 1822, dem Todes- und Festtag der Heiligen, wurde die Kirche neu geweiht. Reliquien der Stadtpatronin, die anderenorts der Zerstörungswut der Revolution entgangen waren (Teile ihrer Gebeine waren, wie im Mittelalter üblich, hierhin und dahin gegeben worden), wurden nun zusammengetragen und in die Kirche verbracht. Problematisch waren die Toten in der Krypta. Der Klerus störte sich insbesondere an der Präsenz von Rousseau und Voltaire, doch konnte ihre gänzliche Entfernung durch einen Trick verhindert werden: Man schob ihre Sarkophage kurzerhand in denjenigen Teil der Krypta, der sich nicht unter dem Kirchenraum befand, nämlich in den Raum unter dem Portikus, und mauerte ihn zu.¹⁵⁷ Für Voltaire war dieser Zustand nicht neu,

¹⁵³ AUGUIER 1989, S. 251.

¹⁵⁴ AUGUIER 1989, S. 251.

¹⁵⁵ Angaben zum Musée Charles X nach SIMONS 1990.

¹⁵⁶ BONNEFOY 1878, S. 9.

¹⁵⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 49, BERGDOLL 1989, S. 196.

denn er hatte sich schon zu Lebzeiten in Ferney bei Genf ein Mausoleum errichten lassen, das halb in der Kirche, halb draußen lag.¹⁵⁸ Außen erhielt das Panthéon kirchliche Insignien: Auf der Kuppel wurde ein Kreuz aufgerichtet,¹⁵⁹ und nachdem das Relief von Moitte 1823 abgeschlagen worden war, erhielt der Architrav eine neue Inschrift, die mittlerweile dritte: D.O.M. SUB. INVOCA. S. GENOVEFAE. LUD. XV. DICAVIT. LUD. XVIII. RESTITUIT.¹⁶⁰

Die Pendentifbilder von Gérard (1821–37)

Im Jahr der Übereignung des Gebäudes an die Kirche, 1821, bekam ein weiterer Maler einen Dekorationsauftrag: François Gérard, bereits als Maler Napoléons genannt, übernahm die Aufgabe, die Kuppelpendentifs auszumalen. Gérard war wie Gros ein Schüler Davids und hatte durch seine Napoléon-Portraits das Bild des Kaisers entscheidend geprägt. Auch er konnte nach der Wende von 1815 weiterarbeiten und wurde von Louis XVIII zum *premier peintre* gemacht, 1819 sogar zum Baron. Wie Gros, der in den Jahren der Julimonarchie eigenhändig seine Werke der Restauration auswechseln durfte, erhielt auch Gérard von Louis XVIII die Gelegenheit, in der Salle du Conseil d'État des Tuilerienschlosses seine napoleonische Sünde persönlich zu ersetzen. Auf die „Bataille d'Austerlitz, 2 décembre 1805“, folgte „L'Entrée d'Henri IV à Paris, 22 mars 1594“, eine Anspielung auf die Rückkehr der Bourbonen 1814.

Der ursprüngliche Inhalt des Auftrags im Panthéon ist nicht bekannt, war aber sicher einem Kirchenraum gemäß. Auch Gérard brauchte Jahre, und schließlich mußte er die Bilder den durch die Revolution von 1830 eingetretenen politischen Änderungen anpassen. Denn zwischenzeitlich ist das Land von einer neuen Revolution erschüttert worden, die allerdings nicht, wie 1791 und danach 1848, in die Bildung einer Republik einmündete, sondern lediglich den Wechsel der Dynastie mit sich gebracht hat. Charles X, der mit seinem Denken und Gebaren noch ganz dem *ancien régime* verhaftet war – am 29. Mai 1825 hatte er sich nach altem Herkommen in Reims zum König salben lassen und den Himmel herausgefordert, der Berührung von Aussätzigen Heilungen folgen zu lassen – löste die Deputiertenkammer im Juli 1830 auf. Ihm hatten die durch Wahlen herbeigeführten Kräfteverhältnisse nicht behagt, da sich die von seinem Vertrauen abhängige Regierung Jules de Polignacs plötzlich mit einer weit größeren Opposition von Republikanern und Orléanisten konfrontiert sah. Die von der *Charte* begründeten politischen Realitäten mißachtend erließ er im Zuge der Parlamentsauflösung Verordnungen, die ihm das politische Überleben garantieren sollten (neben der Aussetzung der Pressefreiheit ging es um die weitere Einschränkung des Stimmrechts). Zu den von ihm für September des Jahres angesetzten Neuwahlen kam es allerdings nicht mehr, denn in den Tagen vom 28. bis 30. Juli, den *trois glorieuses*, wurde Charles X zur Abdankung gezwungen. Der nun auf den Thron steigende König Louis Philippe stammte aus dem Haus Orléans, einer Seitenlinie der Bourbonen. Seine Ahnenreihe ging auf Philipp I^{er} duc d'Orléans zurück, dem jüngeren Bruder von König Louis XIV. Er sah wesentlich deutlicher als der mittlerweile exilierte Charles X, daß sich geschichtliche Entwicklungen nicht einfach umkehren ließen, und da er seinen Thron einer Revolution verdankte, mußte er ihre Traditionen in gewisser Weise anerkennen. Am 26. August, so schnell wie kein anderes Regime zuvor, bestimmte Louis Philippe die Rückverwandlung des Panthéons in ein weltliches Monument:

Vu les lois des 4 et 10 avril 1791, du 20 février 1806, du 12 décembre 1821; notre Conseil d'État entendu; considérant qu'il est de la justice nationale et de l'honneur de la France que

¹⁵⁸ PAPPENHEIM 1992, S. 115.

¹⁵⁹ BIVER 1982, S. 92.

¹⁶⁰ „A Dieu très bon et très grand, sous l'invocation de sainte Geneviève, cette église a été dédiée par Louis XV et rendue au culte par Louis XVIII“ in der Übersetzung Vidieus. VIDIEU 1884, S. 355.

les grands hommes, qui ont bien mérité de la patrie en contribuant à son bonheur ou à sa gloire, reçoivent après leur mort un témoignage éclatant de l'estime et de la reconnaissance publiques; considérant que, pour atteindre ce but, les lois qui avaient affecté le Panthéon à une semblable destination doivent être remises en vigueur, ordonnons: 1° le Panthéon sera rendu à sa destination primitive et légale; l'inscription, Aux grands hommes la patrie reconnaissante, sera rétablie sur le fronton. Les restes des grands hommes qui ont bien mérité de la patrie y seront déposés ...; 3° le décret du 20 février 1806, l'ordonnance du 12 décembre 1821 sont rapportés. – Les ministres des cultes et de l'intérieur se concerteront pour que le Panthéon puisse être rendu dans le plus court délai à la destination indiquée.¹⁶¹ (Auslassung im Zitat)

Offensichtlich war ein weltliches Panthéon seinem politischen Kalkül dienlicher als eine Kirche:

Refaire de Sainte-Geneviève un Panthéon eut pour effet d'associer immédiatement le gouvernement né de la Révolution de Juillet 1830 aux idéaux de la Révolution de 1789, et souligna très clairement l'absence de pouvoir du clergé dans le nouveau gouvernement.¹⁶²

Die Reliquien wurden nach Notre-Dame verbracht,¹⁶³ dem Zielort der Prozessionen, die jahrhundertlang mit dem Schrein der Stadtpatronin unternommen worden waren. Bedingung von Louis Philippes Herrschaft war es, einen Ausgleich zwischen den Anhängern der Revolution, der Monarchie und Napoléons herzustellen. Zwar gehörte es zu seinen ersten Maßnahmen, Rousseau und Voltaire wieder an ihre angestammten Plätze zu bringen,¹⁶⁴ aber neue Panthéonisierungen wurden nicht vorgenommen. Zeitweilig stand auch das Bild von Gros in der Kritik. So schrieb der Polizeipräfekt am 14. April 1831 an den *Ministre du commerce et des travaux public*:

Monsieur le ministre, [...]

Je pense que les trois premières époques représentées dans cette composition ne sont point de nature à blesser en rien l'opinion du public; il n'en est pas de même de la quatrième époque, je veux dire celle de la Restauration: c'est un fait rapproché de nous et qui se rattache trop directement aux derniers changements, pour ne point faire sur les esprits une impression défavorable.¹⁶⁵

Eine weitere von Chennevières angeführte Notiz spricht sogar davon, den Bourbonen-Teil der Ausmalung zu entfernen, wozu es allerdings nicht kam:

En février, M. le préfet de police, à la vue du tableau de la coupole du Panthéon, fit quelques observations qui ont été renvoyées par le ministre de l'intérieur à celui des travaux publics, lequel en a référé au préfet de police actuel.

Récemment il s'est présenté un employé muni de la lettre de M. d'Argout, avec mission d'examiner et de rendre compte des sujets qui sont traités dans les quatre côtés.

Par suite de cet examen, il paraîtrait que la figure de la dauphine, celle du duc de Bordeaux, l'apothéose du centre dans le haut, ainsi que les trophées d'Espagne, seraient dans le cas d'être effacés.

Me représenter ceci après la session.¹⁶⁶

Ändern mußte jedoch Gérard seine Bilder. Er ist der erste im Panthéon, der in seinem Werk eine komplette Kehrwende vollziehen und die vormals sakrale Thematik säkular umarbeiten mußte. So entstanden die Kompositionen mit den Personifikationen von La Mort, La Patrie, La Justice und La Gloire, die am Fuß der sphärisch gewölbten Fläche in Kartuschen bezeichnet sind. Das Bildensemble thematisiert die Überwindung des Todes durch die Erlangung von Ruhm. Zur Deutung wird eine Beschreibung der Bilder von François Grille herangezogen, die Chennevières zitiert.¹⁶⁷ Der „Tod“ ist über dem nordöstlichen Vierungspfeiler angebracht (Abb.

¹⁶¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 44.

¹⁶² BERGDOLL 1989, S. 201.

¹⁶³ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 99.

¹⁶⁴ V. Ch. Périgord, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 49. BERGDOLL 1989, S. 201.

¹⁶⁵ Zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 48.

¹⁶⁶ Undatierte Notiz, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 48.

¹⁶⁷ François Grille: Notes sur les pendentifs peints par Gérard, in: CHENNEVIÈRES 1885, S. 39 f. Zu Grilles Text siehe auch BERGDOLL 1989, S. 206.

Nr. 23). Er erscheint als Frau mit den Flügeln einer Fledermaus und gebietet mit erhobenem Arm dem Leben Einhalt. Das unentrinnbare Wirken des Todes wird in der rechts folgenden Patrie-Komposition betrauert (Abb. Nr. 24). Hier steht die Personifikation des Vaterlandes in Trauerkleidung am Sarkophag eines Großen Mannes, den ein Ruhmesengel mit einem Kranze schmückt. Mit hoher Wahrscheinlichkeit wird hier militärischer Ruhm gefeiert, denn zum einen trägt die Personifikation einen Harnisch, zum andern befindet sich links von ihr ein gerüsteter Soldat mit einem in die Höhe gehaltenen Schwert. Ganz in der Ecke ist ein Kreuz zu sehen, so daß die Szene im christlichen Ritus eingebunden zu sein scheint. Über dem südwestlichen Pfeiler, dem Tod diagonal gegenüber, ist die „Gerechtigkeit“ zu sehen, zu der Chennevières in seiner in der *Gazette des Beaux-Arts* erschienenen Untersuchung zwei Vorzeichnungen abbildete (Abb. Nr. 25).¹⁶⁸ Die eine, frühere, zeigt, daß Gérard zunächst nicht an die Darstellung von Personifikationen gedacht hat. Das Bild zur „Gerechtigkeit“ zeigt drei offenbar schuldbeladene Gestalten, die entweder in sich versunken sind oder zu etwas aufschauen, welches sich über ihren Köpfen und im Himmel, auf jeden Fall aber außerhalb des Bildfeldes befindet. Gerechtigkeit zu üben ist eine Sache des Himmels, und vielleicht stammt die Zeichnung noch aus der Zeit vor der 1830 vollzogenen Neukonzeption, als es galt, eine Kirche zu dekorieren. Die männliche Rückenfigur im Vordergrund scheint die Hände gefaltet zu haben, so, als würde sie um Gnade bitten. Dieser Aspekt ist in der zweiten Zeichnung verstärkt. Hier liegt im Vordergrund eine langhaarige Frau, die vor der mittlerweile in die Konzeption eingeführten „Justitia“ um Gnade ringt. Rechts sind Personen zu sehen, von denen eine mit ausgestrecktem Arm Anklage erhebt. In der Ausführung (Abb. Nr. 26) ist der christliche Gedanke, daß Ausüben von Gerechtigkeit auch das Gewähren von Gnade einschließt, restlos getilgt. Hier schreitet die „Justitia“ majestätisch einher und kommt mit ihrem Schwert der gefesselt im Vordergrund liegenden „Tugend“ zu Hilfe, derweil Personifikationen des Bösen vor ihr weichen. Hinter der in eine antike Ruinenlandschaft versetzten Personifikation erhebt sich das Panthéon, das der Tugend seine Pforten öffnet. Das Thema des Ruhms schließlich wird auf überraschende und für die Zeit der Julimonarchie typische Weise behandelt, nämlich mit der Wiederkehr eines siegreichen Napoléon (Abb. Nr. 27). Die Gestalt des Kaisers war den Franzosen in jenen Jahren als die naheliegendste Verkörperung des Ruhms gegenwärtig. Das Bestreben der Julimonarchie ging dahin, die Lager der Bourbonen und der Bonapartisten miteinander auszusöhnen. Die von Napoléon herbeigeführten Änderungen und Neuerungen, etwa die Schaffung eines napoleonischen Adels, wurden explizit anerkannt. Die Verehrung des Kaisers fand königliche Billigung und Förderung, was insofern politisch ungefährlich schien, als daß Napoléon bereits 1821 im Exil auf Sankt Helena gestorben war. Louis Philippe veranlaßte 1840 die Rückkehr der sterblichen Überreste Napoléons nach Paris. Er ließ den von diesem begonnenen Arc de Triomphe fertigstellen, unter dem dann der Leichnam hindurchgetragen wurde, um im Invalidendom seine letzte Ruhe zu finden.

Auf Gérards Bild umarmen sich die Figur der Gloire und der ganz in weiß gehüllte Kaiser. Hinter dem Rücken Napoléons wendet sich die Viktoria weinend ab und scheint seinen Manen zu gedenken, derweil ein Adler den Kranz des Siegers in den Klauen hält. Wird auf der linken Bildseite die Vergänglichkeit verbildlicht, so ist auf der anderen Platz für die Aspekte des Glaubens und des Ewigen Lebens. Hier sitzt eine Personifikation der Religion, ebenfalls weißgewandet und begleitet von einer Klugen Jungfrau. Die Religion weist in den Himmel, so daß dieses Pendantbild den Abschied Napoléons vom irdischen Ruhm wiedergibt. Damit findet der Ruhm sein letztlches Ziel in Gott. Deutlich ist das Bestreben Gérards, die Erwartungen der Revolutionsanhänger, der Kirche und der Bonapartisten zu erfüllen. Gé-

¹⁶⁸ CHENNEVIÈRES 1880/81, Jg. 23 (1881), Bd. 23, S. 165 und 169.

rard malte die Pendentifbilder auf Leinwand im Atelier. Die eigentlichen Malarbeiten begannen 1833, aber ab 1834 häuften sich die Krankheiten des damals 64-jährigen. Im Januar 1837 ist er gestorben, und ein Schüler vollendete die Kompositionen. Am 27. Juni des Jahres wurden sie auf die Pendentifs geleimt.¹⁶⁹

Das Tympanonrelief von David d'Angers (1830–37)

Etwa zur selben Zeit, im September 1837, wurde ein weiteres bedeutendes Werk am Panthéon enthüllt, nämlich das 28 m breite und in der Mitte 6,30 m hohe Giebelrelief von Pierre-Jean David d'Angers (Abb. Nr. 28).¹⁷⁰ Der Bildhauer, ein Schüler von Jacques Louis David und Antonio Canova, hatte den Auftrag im November 1830 erhalten.¹⁷¹ David d'Angers' gesamtes Werk stand im Dienst der Ehrung verdienter Männer. Er fertigte eine lange Reihe von Denkmälern, und sein besonderes Interesse galt Portraitbüsten und -medaillons, von denen er viele geschaffen hat. Sein Panthéonsgiebel nimmt den Gedanken Moittes wieder auf (siehe Abb. Nr. 9 und 10), führt ihn aber weiter. Bei Moitte haben die Tugend und ein Genius Kränze aus der Hand einer Personifikation des Vaterlandes erhalten. David d'Angers hat diesen in der Abstraktion verbleibenden Vorgang konkretisiert, indem er namhaft zu machende Zivilisten und Militärs zu Empfängern der Gebinde werden lässt. Die frontal stehende Personifikation des Vaterlandes mit ausgebreiteten Armen hat er dabei beibehalten. Zu ihren Füßen sitzen als neu eingeführte Elemente zwei Frauen, links eine Personifikation der Freiheit, welche derjenigen des Vaterlandes die Kränze zur Austeilung reicht, und rechts eine geflügelte Personifikation der Geschichte, welche die Namen der Geehrten auf eine Tafel schreibt.¹⁷² Während die Personifikationen antik gewandt sind, tragen die Männer Kostüme ihrer Zeit. Chennevières greift in seiner Darstellung auf eine Liste des David d'Angers-Biographen Henry Jouin zurück:

Puis M. Jouin décrit tour à tour les personnages qui remplissent la droite et la gauche de l'œuvre immense: à gauche, du côté de la Liberté, Malesherbes, Mirabeau, Fénelon, Manuel, Carnot, Berthollet, Laplace, [Jacques-]Louis David, Cuvier, La Fayette, Voltaire, Rousseau, Bichat, et les élèves des Facultés; à droite, du côté de l'Histoire, le général Bonaparte, André Etienne, le tambour d'Arcole, et des soldats de chaque arme personnifiant la valeur militaire: un canonnier, un dragon, un lancier polonais, un hussard, un marin de la garde, un cuirassier et un grenadier de la 32^e demi-brigade, dans lequel M. Jouin reconnaît Pierre Bertrand, Trompe-la-Mort, dont David a secouru la vieillesse indigente, et enfin des élèves de l'École polytechnique.¹⁷³

Die künstlerische Qualität der Arbeit hat den Giebel vor späterer Abnahme bewahrt, als sich das Blatt wieder einmal wendete. So blieb der Entwurf des Bildhauers Louis Desprez für ein neues, sainte Geneviève gewidmetes Tympanon unausgeführt, den dieser unter Napoléon III angefertigt hatte.¹⁷⁴

David d'Angers hat sich für sein Giebelrelief ein wenig älteres und seinerzeit vielbewundertes Werk zum Vorbild genommen, nämlich Ingres' „Homère déifié“, auch „L'Apothéose d'Homère“ genannt (Abb. Nr. 29). Dieses 1826 gemalte Deckenbild war Bestandteil der Dekoration des oben erwähnten Musée Charles X im Louvre. Der klassizistische Maler hatte ein konventionelles Leinwandbild großen Formats angefertigt, welches als *quadro riportato* keinerlei perspektivische Verkürzungen aufwies. Aufgrund der Bedeutung des Unternehmens sind die Werke des Musée Charles X in den Salonkatalog des Jahres 1827 aufgenommen worden, zumal die Kunstschau damals im Louvre veranstaltet wurde. Der Text lautet: „Homère déifié. Homère, couronné comme Jupiter par la Victoire, reçoit sur le seuil de son temple

¹⁶⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 44.

¹⁷⁰ Maße nach INVENTAIRE 1889, S. 337.

¹⁷¹ MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 51.

¹⁷² BONNEFOY 1878, S. 18.

¹⁷³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 57.

¹⁷⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 68.

l'hommage des grands hommes reconnais[s]sant[is].¹⁷⁵ Ingres thematisierte in seinem Gemälde die Ehrung eines Großen Mannes, und zwar eines einzelnen. Homer als der größte griechische Epiker thront vor einem Tempel ionischer Ordnung, welcher ihm geweiht ist. In seinem weißen Umhang und der heroischen Nacktheit seines Oberkörpers erscheint er als vor den Tempel versetztes Kultbild. Eine herangeschwebte Victoria ist dabei, ihn mit Lorbeer zu bekränzen. Im Giebelfeld des Tempels ist nach antikem Vorbild der vom Adler entführte Homer zwischen den sitzenden Personifikationen von Ilias und Odyssee dargestellt. Diese Symbolgestalten finden sich auch zu Füßen des herrschergleich thronenden Homer. Rotgewandet und mit Schwert gekennzeichnet hat sich „Ilias“ niedergelassen, im grünen Gewand sitzt „Odyssee“. An sie ist ein Ruder gelehnt als Symbol der zehnjährigen Irrfahrt. Der Bekränzung des griechischen Dichters wohnen etwa 40 Männer des Geistes bei, die zu verschiedenen Zeiten gelebt haben, und zwar Griechen des 5. und 4. vorchristlichen Jahrhunderts, Römer der augusteischen Zeit, Italiener der Renaissance und Franzosen des 17. Jahrhunderts. Während die Vertreter der Antike und Renaissance auf den Stufen stehen, ist die Standfläche der neuzeitlichen Figuren in der unteren Verlängerung der Bildfläche zu denken. Unschwer erkennt man Vergil und Dante, Raffael, Nicolas Poussin, Perikles und Molière. Im Unterschied etwa zu Raffaels „Schule von Athen“ gibt Ingres keine anlaßlose Versammlung großer Geister wieder, sondern ein Zusammenkommen, um der Ehrung eines einzelnen beizuwohnen.

David d'Angers hat die Sinnrichtung des Bildes von Ingres umgedreht, und damit auch die bildimmanenten Bewegungsrichtungen. Im Zentrum befindet sich nicht mehr der *poeta laureatus*, sondern die Bekränzende, und Empfänger sind nun alle, die um sie herumstehen. Die Bewegungen gehen nicht mehr hin zur Mitte, sondern von ihr wegführend nach außen. Die beiden Personifikationen, die bei Ingres merklich unbeteiligt sind, hat David d'Angers übernommen, aber in den Vorgang des Kränzeaussteilens einbezogen.

Das Austeilen von Kränzen hat mit Albrecht Dürers „Rosenkranzfest“ einen prominenten Vorläufer, der 1506 für die venezianische Kirche der deutschen Kaufleute, S. Bartolomeo, entstand (Abb. Nr. 30). Sollte David d'Angers das Altarbild überhaupt gekannt haben, so hat er Dürers intime Bildatmosphäre, in der sich das Geschehen um seiner selbst willen zu vollziehen scheint, in einen repräsentativen Akt umgewandelt. David d'Angers' Formulierung kam den Bedürfnissen des 19. Jahrhunderts nach Darstellungen großer und bedeutsamer Aktionen entgegen, denn sie hat mehrfach Nachahmer gefunden, wie ein Exkurs darlegen soll. 1833–39 fertigte der Maler Henri Decaisne das Bild „La Belgique couronnant ses enfants illustres“ für den Parlamentssaal des jungen belgischen Staates (Abb. Nr. 31). Wie bei Moitte und David d'Angers hält eine zentral positionierte Verkörperung des Vaterlandes mit ausgebreiteten Armen Lorbeerkränze in die Höhe, welche für historische Gestalten, Gelehrte und Künstler bestimmt sind.¹⁷⁶ Sie steht allerdings nicht, sondern thront. Decaisne hatte die Situation des Tympanons mit der erhöhten Mitte und den abfallenden Seiten, welche gebückte oder sitzende Figuren erforderte, zugunsten einer hochformatigen Komposition aufgelöst, in der die Figuren auf einer Treppenanlage locker gruppiert sind. Diese Bildformel wird Henri Lévy ab 1874 im Panthéon mit seinem Bild des thronenden Charlemagne wieder aufgreifen. Wieder näher an David d'Angers ist das Bildensemble „Antwerpia bekränzt ihre Künstler“, das Nicaise De Keyser im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen gemalt hat. Es ist Zentrum eines 39 Bilder umfassenden Zyklus, der die Wände und Gewölbe des Treppenhauses bedeckt. Die Entwurfsskizzen in Öl waren 1864 vollendet, und bis 1872 führte sie der Künstler, der Direktor der Antwerpener Akademie war,

¹⁷⁵ SALON 1827, S. 12.

¹⁷⁶ WURST 2005, S. 21.

vor Ort aus. Wie später im Panthéon handelt es sich um Leinwandbilder, die aber als Wandbilder gedacht sind.¹⁷⁷ Die Versammlung von Künstlern des 15. bis 19. Jahrhunderts ist auf drei Wänden des Treppenhauses auf Höhe des oberen Geschosses angebracht. Die einzelnen Partien sind durch hochformatige Bilder voneinander getrennt, welche Episoden der Kunstgeschichte oder einzelnen Städten, in denen Antwerpener Künstler gewirkt haben, gewidmet sind. Der mittlere Teil mit dem Titel „Allegorische figuren van de Stad Antwerpen, de Gotiek en de Renaissance, omringd door konstenaars“ (Abb. Nr. 32) zeigt die thronende „Antwerpia“, die sich eng an die „Belgique“ von Decaisne anschließt, aber nur mit ihrer Rechten einen Kranz emporhält, während das andere Gebinde zusammen mit einem Buch gehalten wird. Im Giebel des Panthéons sitzen zu Füßen der Personifikation des Vaterlandes Frauen, von denen die rechte die Namen der Geehrten notiert. Die Namen sind bei De Keyser bereits ins Buch eingetragen, und die beiden Frauen, welche die Gotik und die Renaissance repräsentieren, lagern sich hin, ohne von ihren Tätigkeiten besonders beansprucht zu sein. Damit sind sie wieder näher zu Ingres gerückt. Die Frauen rahmen das Wappen der Stadt; David d’Angers hatte an dieser Stelle einen emblematischen Adler eingefügt, der seine Schwingen inmitten eines Lorbeerkränzes ausbreitet. Ein drittes und letztes Beispiel der Bezugnahme auf David d’Angers ist die „Geschichte Münchens“, die der an der Münchner Akademie lehrende Historienmaler Carl von Piloty 1873–79 für den Großen Sitzungssaal des Neuen Rathauses ins Bild gesetzt hat (Abb. Nr. 33). 128 Münchner Bürger aus mehreren Jahrhunderten versammeln sich um die Monachia genannte Personifikation der Stadt.¹⁷⁸ Die Transformation der zentralen, eine Mauerkrone tragenden Monachia ist weiter vorangeschritten: Anknüpfend an Ludwig Schwanthalers und Ferdinand von Millers 1837–50 entstandener Monumentalplastik der „Bavaria“ an der Münchner Theresienwiese (aber auch an De Keyser) hält sie nur einen Kranz in die Höhe. Sie ist wie im Panthéon stehend wiedergegeben. Die beiden Frauenfiguren im Vordergrund gibt es auch hier, und zwar als Repräsentantinnen der Fruchtbarkeit bzw. der Isar. Die Bildform mit ihrem um einen Meter erhöhten Mittelteil berücksichtigt die Architektur des Raumes, ist aber ihrerseits nicht zwingend, sondern wird bewußte Entscheidung gewesen sein. Man kann in ihr einen Anklang an die Form eines Tympanons erkennen, und auch innerhalb des Bildes gibt es eine flache pyramidale Komposition, die so weder bei Decaisne noch bei De Keyser zu finden ist: Von der Architektur, in der die Monachia steht, gehen gemauerte Bänke ab, welche die daran sitzenden und davor stehenden Personen derart reihen, daß sie zu beiden Seiten diagonal nach unten verlaufende Wände bilden. Durch die hohen Seitenteile hat sich Piloty der Notwendigkeit enthoben, die hinter diesen befindlichen Figuren zu dukken, und wenn man sie sich wegdenkt, ist die Ordnung eines Tympanons annähernd hergestellt. Die Lichtführung im Bild unterstützt die Hervorhebung des inneren Bereichs, denn die Seitenfiguren stehen in verschatteten Zonen. In Frankreich ist die Vollendung dieses Werkes aufmerksam registriert worden. Die *Chronique des arts* berichtete:

Après plusieurs années de travail, M. Carl von Piloty vient d’achever ses grandes peintures décoratives à la nouvelle salle de l’Hôtel de ville de Munich.

Il a voulu réunir en une sorte d’apothéose tous les hommes célèbres nés à Munich. La composition de l’œuvre rappelle l’Age de la Réforme de Kaulbach; mais les détails sont plus réalistes, chaque personnage étant un portrait autant que possible, et figuré dans le costume de son temps.¹⁷⁹

Der Hinweis auf das von Wilhelm von Kaulbach im Treppenhaus des Berliner Neuen Museum 1859–63 realisierte Epochenbild (Abb. Nr. 34) bezieht sich auf die poly-

¹⁷⁷ BEELE 1999, S. 90.

¹⁷⁸ Zum Bild allgemein siehe WURST 2005.

¹⁷⁹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 21 (24. Mai), S. 167.

gonale Architektur, die Luthers trotziges Hochhalten der Bibel umfängt, sowie auf die lockere Gruppierung der Figuren im Vordergrund; die Beziehungen zum Panthéon sind dem Berichterstatter hingegen entgangen, wahrscheinlich wegen Pilytys realistisch-lebendiger, ganz auf unmittelbare Vergegenwärtigung zielender Darstellungsweise, die völlig anderen Prinzipien folgt als die Stilisierung David d'Angers'.

An weiteren Maßnahmen hat Louis Philippe die Anfertigung von Reliefs für die Vorhalle veranlaßt, welche die drei mittleren, noch aus der Revolutionszeit stammenden Werke ersetzen sollten. Sie wurden 1831–37 von Charles-François Lebœuf gen. Nanteuil ausgeführt. Zwischen Lesueurs „Instruction publique“ und Chaudets „Dévouement patriotique“, die weiterhin als konform galten, fertigte Nanteuil die Reliefs „Les Sciences et les Arts“ (Abb. Nr. 35),¹⁸⁰ „L'Apothéose du héros mort pour la patrie“ (Abb. Nr. 36)¹⁸¹ und „La Magistrature“ (Abb. Nr. 37).¹⁸² Eliminiert wurden dafür diejenigen Reliefs der Revolution, welche die neue Rechtsgrundlage der menschlichen Gesellschaft gefeiert haben.

Ebenfalls auf das Jahr 1831 geht die Absicht zurück, die Kuppel doch noch, wie schon unter Quatremère de Quincy geplant, mit einer Statue zu bekrönen. Das Kreuz der Restaurationszeit wurde am 26. April des Jahres entfernt, um die Säkularisierung des Gebäudes weithin kenntlich zu machen.¹⁸³ Der Bildhauer Jean-Pierre Cortot, der seine Karriere als Mitarbeiter von Guillaume Moitte, Louis-Simon Boizot und Philippe-Laurent Roland begonnen hat, also bei Meistern, die noch für Soufflot bzw. Quatremère de Quincy gearbeitet hatten,¹⁸⁴ erhielt 1833 den Auftrag für eine die Unsterblichkeit personifizierende Kolossalstatue. Am 15. August 1837 teilte er dem Innenminister, der ihn beauftragt hatte, die Vollendung des originalmaßstäblichen Gipsmodells mit.¹⁸⁵ Die Ausführung in Bronze unterblieb allerdings. Die gipserne Figur wurde 1840 im Rahmen der Beisetzung Kaiser Napoléons unter dem Portikus der Chambre des Députés aufgestellt, bevor sie 1841 in der Apsis des Panthéons Aufstellung fand.¹⁸⁶ In zeitgenössischen Zeitungsberichten zum Foucaultschen Pendel sieht man die Statue öfters im Hintergrund abgebildet.¹⁸⁷

Für die weitere Dekoration des Inneren wurden 1839 Aufträge an zwei Maler der dritten Garde, die Brüder Paul und Raymond Balze, vergeben, die dafür im Vatikan die Stanzen Raffaels kopierten.¹⁸⁸ Der Auftrag umfaßte acht Gemälde, die 1847 ins Panthéon kamen. Hier befanden sie sich bis 1871, um danach in die École des Beaux-Arts verbracht zu werden.¹⁸⁹

Die Zweite Republik

1848 kam das Ende für die Julimonarchie. Die politische Opposition, der öffentliche Demonstrationen nicht erlaubt waren, hatte an alte republikanische Traditionen angeknüpft und landesweit Bankette in privaten Räumlichkeiten ausgerichtet, wo Forderungen nach Reformen, besonders nach der Einführung eines allgemeinen Wahlrechts, erhoben werden konnten. Diese Vorgehensweise, die Öffentlichkeit zu umgehen und dennoch zu nutzen, mißbilligte die Obrigkeit alsbald. Als am 22. Februar ein Bankett in Paris verboten wurde, erschienen dennoch viele Teilnehmer und lie-

¹⁸⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 56. INVENTAIRE 1889, S. 337. MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 49.

¹⁸¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 56. MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 49. INVENTAIRE 1889, S. 337 nennt als Thema des Reliefs irrig „Cérès et Triptolème“ – „Cérès enseignant l'agriculture à Triptolème“.

¹⁸² CHENNEVIÈRES 1885, S. 56. INVENTAIRE 1889, S. 337. MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 49 f.

¹⁸³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 46.

¹⁸⁴ Elmar Stolpe: Stichwort „Jean-Pierre Cortot“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 21, München und Leipzig 1999, S. 380.

¹⁸⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 61.

¹⁸⁶ BERGDOLL 1989, S. 212 f.

¹⁸⁷ Siehe etwa BERGDOLL 1989, Abb. S. 218.

¹⁸⁸ Paris, Archives nationales, F²¹ 5, Dossier Balze. SFEIR-SEMLER 1992, S. 385. Sfeir-Semler geht von einer Ausführungsdauer bis 1851 aus.

¹⁸⁹ Paris, Archives nationales, F²¹ 4403, Dossier 1871: Projet de transport des copies des Stanzen au Vatican de Raphaël déposées au Panthéon dans les ateliers de l'Institut (19. Juli bis 16. Aug. 1871).

ßen es auf eine Machtprobe ankommen. Es kam zu ersten Zusammenstößen mit der Staatsmacht, und Barrikaden wurden errichtet. Als die Truppen am 23. auf dem Boulevard des Capucines 52 Demonstranten erschossen, war das Signal für den Aufstand gegeben. Wie schon 1830 dauerten die revolutionären Ereignisse des Jahres 1848 drei Tage: Am Abend des 24. Februar wurde die Republik ausgerufen und eine provisorische Regierung eingesetzt.

Die ersten Wochen der neuen Ära waren geprägt von einer allgemeinen Euphorie, in der vieles machbar schien.¹⁹⁰ So setzten die radikalen Sozialisten ein allgemeines Recht auf Arbeit durch, indem sie sog. *ateliers nationaux* einrichteten. Diese Werkstätten bestanden meist aus Arbeitskolonnen, welche in erster Linie Erdarbeiten und ähnliches verrichteten. Verwirklicht wurde auch das allgemeine Wahlrecht. Als sich die Franzosen im April anschickten, die Verfassungsgebende Versammlung zu wählen, hat sich allerdings erwiesen, daß die Kräfteverhältnisse alles andere als im Zeichen radikaler sozialer Reformen standen. Etwa 500 von 900 Sitzen gingen an bürgerliche Republikaner. Katholiken und Monarchisten erhielten um die 300 Sitze, während die sozialistischen Republikaner nur auf gerundet 100 kamen. Von daher ordnete die Regierung im Juni die Auflösung der Nationalwerkstätten an, um das in ihnen schlummernde revolutionäre Potential zu entschärfen. Die Folge war ein erneuter Aufstand, der wesentlich blutiger verlief als vier Monate zuvor. Nun ist es jedoch die Republik gewesen, die sich gegen das aufbegehrende Volk gewandt hatte, und ein Bruch zwischen den liberal-konservativen und sozialistischen Kräften war die Folge, womit die Zeit hoffnungsfroher Höhenflüge beendet war.

Die Kampagne Chenavard (1848–51)

In besonderer Weise sind die Künstler von der Euphorie erfaßt worden: „Die Revolution brachte eine grundlegende Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft; schien mit dem Triumph des Februar eine Epoche des ‚art social‘, das heißt einer Zeit einer der Gesellschaft verpflichteten Kunst angebrochen, so erwies sich nach der Niederschlagung des Juniaufstandes und, klarer noch, nach dem Staatsstreich Louis Bonapartes im Dezember 1851, diese Konzeption als anachronistisch und illusionär.“¹⁹¹ Einer, der unbedingt eine politische und sozial relevante Kunst schaffen und damit der Gesellschaft einen Erziehungsdienst leisten wollte, war Paul Chenavard. Der Maler hatte zunächst die École des Beaux-Arts seiner Heimatstadt Lyon besucht, bevor er nach Paris ging, wo er sich mit anderen, darunter Henri Lehmann und den Brüdern Hippolyte und Paul Flandrin, das Atelier teilte. Er war kurzzeitig Schüler von Jean Auguste Dominique Ingres, doch hat er sich in erster Linie selbst gebildet, und zwar durch die intensive Lektüre historischer und geschichtsphilosophischer Werke.

Im Panthéon gedachte Chenavard einen Zyklus zu schaffen, der nichts weniger als die Geschichte der Menschheit zum Inhalt hatte. In über 40 Bildern sollte entlang der Wände, Travée für Travée (manche Themen beanspruchten auch zwei Felder), ein Bogen von der Sintflut bis zu Napoléon geschlagen werden. Chenavard erhielt den Auftrag dazu am 18. April 1848, also während der hochgestimmten Zeit zu Beginn der Zweiten Republik.¹⁹² Daß Chenavard die Dekoration übertragen bekam, verdankte sich einer spezifischen personalen Konstellation, denn der Maler war mit Charles Blanc befreundet, dem Kunstschriftsteller und Bruder eines führenden sozialistischen Politikers. Blanc amtete in der Zweiten Republik als *Directeur des Beaux-Arts* und sollte diesen Posten noch einmal zu Beginn der Dritten Republik, von 1870 bis 1873, innehaben. Mit den künstlerischen Ambitionen seines Freundes vertraut, er-

¹⁹⁰ BERGDOLL 1989, S. 176.

¹⁹¹ GERMER 1988, S. 329.

¹⁹² Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 21, Dossier 13.

möglichte er ihm den Zugang zum Innenminister Alexandre Ledru-Rollin, den der Künstler zu überzeugen vermochte. Zum Treffen mit Ledru-Rollin hatte Chenavard eine ganze Reihe längst ausgearbeiteter Skizzen mitgebracht,¹⁹³ denn die Idee eines geschichtsphilosophischen Bilderzyklus hatte ihn schon seit langem beschäftigt, und völlig unabhängig von einem konkreten Ausführungsort hatte er schon längst einen solchen konzipiert. Für das Panthéon mußte er seine Ideen lediglich anpassen.

Zu Chenavards Panthéonsbildern gibt es eine eigenständige Literatur,¹⁹⁴ die sich vornehmlich mit Fragen nach den genauen Einflüssen dieses oder jenen Geschichtsphilosophen beschäftigt. Es gilt nach wie vor Germers Feststellung: „Die Schwierigkeit, das Abgebildete [bei Chenavards Werken] als Darstellung eines Inhaltes zu lesen, ist allgemein. Aus ihr mag sich erklären, weshalb schon der Dekoration des Panthéons einhellig philosophischer Charakter zugesprochen wurde, die Art der dargestellten Philosophie aber strittig blieb. So wollte Bertrand Quinet und Comte, Planche Herder, Sloane schließlich Vico und Ballanche in den Bildern entdecken.“¹⁹⁵ Hinzu kommt die Unsicherheit, welche Themen Chenavard letztlich wirklich darzustellen trachtete. Zum einen war bis zum Scheitern des Unternehmens nur ein kleiner Teil skizziert bzw. zu Kartons im definitiven Maßstab ausgeführt, zum anderen hat Chenavard noch bis zum Lebensende am Zyklus weitergearbeitet und ihn verändert, wobei nicht klar ist, wann was geschah. Die Differenzen in den zeitgenössischen Beschreibungen und Analysen lassen sich auch dadurch erklären, daß die Autoren unterschiedliche Stadien gekannt haben. Das Bildverteilungsschema, welches Peyrouton aufgestellt hat,¹⁹⁶ ist mit Vorsicht zu genießen, denn es geht von falschen Voraussetzungen aus. So rechnet es mit bildtragenden Wandflächen, die zu Chenavards Zeiten längst nicht mehr existiert haben: An den Stellen, wo die Schiffe des Gebäudes aneinanderstoßen, zeigt Peyroutons Plan noch die freigestellten Ecksäulen, welche von konkav gemauerten Wänden hinterfangen wurden. Diese Mauern verlaufen übereck zwischen den jeweils zweitvordersten Säulen. Dadurch war eine Fläche entstanden, die zwischen den Schiffen vermittelte. Diese Eigentümlichkeit findet sich auf Grundrißplänen des Panthéons, die zwischen 1758 und 1780 gezeichnet bzw. publiziert worden sind,¹⁹⁷ Pläne ab 1797 zeigen die Mauern hingegen als bis zur Ecksäule gehend und den somit geschlossenen Zwischenraum als verfüllt.¹⁹⁸ Die Maßnahme dürfte im Zusammenhang mit der Behebung der statischen Probleme stehen. Die folgenden Ausführungen nennen aufgrund der Unsicherheiten nur die skizziert oder durchgearbeitet vorliegenden Werke. Es haben sich 35 Vorzeichnungen von 60 x 46 cm Größe erhalten, von denen 17 in 4,50 x 3,80 m große Grisailen übersetzt worden sind.¹⁹⁹

Die Nordseite des Panthéonsinneren, beginnend in der Vorhalle und vor der Apsis endend, war der alttestamentlichen und antiken Geschichte gewidmet. Auf die Sintflut als Thema des Anfangsbildes folgte der Tod des altiranischen Propheten und Religionsstifters Zoroaster sowie auf drei Bildern Szenen aus dem Trojanischen Krieg. Weitere Bilder behandelten den Tod des Sokrates, das Wirken des Arztes Hippokrates, die Gründung Roms, den Konsul Junius Brutus, wie er, altrömischem Brauch gemäß, seine Söhne zum Tode verurteilt, die Einnahme Karthagos sowie

¹⁹³ BLANC 1876, S. 202, BERGDOLL 1989, S. 214, CHAUDONNERET 2000, S. 67.

¹⁹⁴ Zum Programm haben sich einige zeitgenössische Autoren geäußert: Théophile Gautier (Salon de 1848, in: *La Presse*, 21./22. April 1848), Gustav Planche (Les cartons de M. Paul Chenavard, in: *Revue des deux mondes*, nouvelle période Bd. 13 (1852), S. 362–377), Théophile Silvestre (Histoire des artistes français et étrangers. Études d'après nature, Paris 1856) und Charles Blanc (Exposition des cartons de Paul Chenavard pour la décoration du Panthéon, Paris 1876). An früher Sekundärliteratur ist ARMBRUSTER/PEYROUTON 1887 zu nennen, an neuerer Joseph C. Sloane: Paul Marc Joseph Chenavard. Artist of 1848, Chapel Hill 1962, GERMER 1988 (mit weiterer Literatur) und CHAUDONNERET 2000. Siehe auch VAISSE 1995, S. 377 f (Anm. 19).

¹⁹⁵ GERMER 1988, S. 388. Siehe auch ebd., S. 366.

¹⁹⁶ ARMBRUSTER/PEYROUTON 1887, S. 43.

¹⁹⁷ Siehe PETZET 1961, Abb. Nr. 8 (Grundriß um 1758) und 10 (Grundriß um 1758/59) sowie 36 (Grundriß von Brébion 1780).

¹⁹⁸ AK PANTHÉON 1989, S. 165 (Projekt Gérôme et Nouvion 1797).

¹⁹⁹ Vorzeichnungen AK CHENAVARD 2000, Kat. Nr. 49–84, Grisailen ebd., Kat. Nr. 85–102.

Julius Caesar beim Überschreiten des Rubikon. Die Selbstmorde der Caesar-Gegner Marcus Junius Brutus und Marcus Porcius Cato Uticensis stellte Chenavard in einem gemeinsamen Bild dar. Die Friedenszeit Kaiser Augustus' hingegen erstreckte sich über zwei Bilder. Die drei Wandfelder der Apsis waren der Geburt, dem Wirken sowie der Passion Jesu vorbehalten. Als Beispiel seines Wirkens wählte Chenavard die Predigtstätigkeit (Abb. Nr. 38). Offenbar war es nicht Chenavards Ziel, eine konkrete Bibelstelle zu illustrieren. Um so mehr Raum ließ er für Assoziationen. Es klingen etwa Szenen an, in denen sich Jesus besonders den Kindern zuwandte (Matthäus 18, 1–5 und 19, 13–15). Marie-Claude Chaudonneret sieht in der Entscheidung für diesen Themenkreis die Aufbruchsstimmung in der Zeit unmittelbar nach der Revolution von 1848 widergespiegelt; es könnte sich hierbei sehr wohl um eine der Zeitstimmung verpflichtete Adaption handeln: „Le message évangélique était alors perçu comme la traduction de la devise républicaine. Le Christ, qui avait prêché pour un autre ordre social, plus fraternel et plus libre, fut perçu comme un guide pour la société. [...] Chenavard réunit *Les Béatitudes* et ‚laissez venir à moi les petits enfants‘, deux moments de la mission du Christ, moments qui ont la même signification: la défense des petits, des exclus, des persécutés.“²⁰⁰ Die Darstellungen entlang der Südseite waren den nachantiken Jahrhunderten gewidmet. Von der Apsis zur Vorhalle zurückführend wählte Chenavard zunächst das Thema der frühen Christen in den Katakomben, welches er auf zwei Bildfeldern behandelte. Es folgten die Taufe Kaiser Konstantins sowie der Kaiser Theodosius, welcher den Mailänder Bischof Ambrosius um Vergebung bittet. Theodosius hatte ein Blutbad zu verantworten, woraufhin ihm der Bischof den Zutritt zur Kirche verweigert hatte. So wie sich der römische Kaiser Ambrosius unterwerfen mußte, blieb auch dem Hunnenkönig Attila in einem darauffolgenden Bild nichts anderes übrig, als die Kraft des Christentums anzuerkennen, als ihn der milde aber bestimmt auftretende Papst Leo I. von Rom abrücken ließ. Die Darstellung der Auswanderung (Hidjra) Mohammeds nach Medina im Jahr 622 ist ein Beispiel dafür, daß Chenavard die wichtigen Stationen der Menschheit nicht allein im Christlichen gesehen hatte. In der Neuzeit waren die Szenen dann meist weltlicher Natur. Der Zyklus sollte mit Szenen der Krönung Papst Gregors VII. und solchen der Kreuzzüge weiterlaufen, gefolgt vom Rüttschwur durch Repräsentanten der drei Urschweizer Orte, von einem Epochenbild mit den Dichtern Italiens, in dessen Zentrum Dante mit seiner Beatrice einherwandelt, einem Blick in Johannes Gutenbergs erster Druckerei und einem weiteren Epochenbild, welches das Zeitalter Papst Leos X. darstellt. Die Künstler der Renaissance versammeln sich im Vordergrund an einem Brunnen, während im Hintergrund die Baustelle von San Pietro zu erkennen ist. Zum Ende hin schlossen sich Luther, der die Bannbulle in Stücke reißt, das Zeitalter von Louis XIV und dasjenige Voltaires an. Das letzte Bild sollte Napoléon darstellen, wie er sich anschickt, die „barque de l'Histoire“ zu besteigen. Dieses Schlußbild hatte seinen Platz in der Vorhalle und sollte dem Bild der Sintflut gegenüberliegen. Aufgrund ihres vorgesehenen Anbringungsortes, der anders dimensioniert ist als die normalen Wandtraveen, sind beide Bilder nicht hochrechteckig, sondern annähernd quadratisch. Zudem sind sie kompositionell und inhaltlich aufeinander bezogen. Im Bild der Sintflut (Abb. Nr. 39) als dem Ereignis, welches der alten Menschheit den Untergang gebracht hat, retten sich die Menschen, der ikonographischen Tradition gemäß, auf das noch aus den Fluten ragende Land, doch selbst auf den Bäumen werden sie nicht überleben. Im Hintergrund ist Noahs Arche sichtbar, der mit seiner Familie dem allgemeinen Untergang entkommen und die heutige Menschheit begründen wird. Das Bild von Kaiser Napoléon (Abb. Nr. 40) trägt auf den weiteren Verlauf der Geschichte verweisende Zeichen, nämlich sämtlich solche eines neuerlichen Untergangs. Wie erwähnt besteigt Napoléon ein

²⁰⁰ CHAUDONNERET 2000, S. 73 f.

Boot. Dieses ist im Vordergrund plaziert, und in ihm haben sich bereits Alexander der Große und Charlemagne niedergelassen. Diese drei Großen der Geschichte werden überleben, während die als steigend zu denkenden Wasser schon die ersten Gestalten verschlungen haben. Ein Papst und ein König stehen noch aufrecht darin. Am Ufer drängt sich vor monumentaler Architekturlisse eine Menge, so als hätte sie den Kaiser der Franzosen ans Wasser geleitet. Männer in nachdenklicher Pose scheinen den bevorstehenden erneuten Untergang der Menschheit zu erkennen, und ihre stoische Ruhe dabei wird durch die Einsicht in die Unentrinnbarkeit der Situation begründet sein. Über den Köpfen schwebt, von niemandem bemerkt, ein geflügeltes Wesen mit der Sense, Zeichen des Endes, während ein kleinerer Gefährte Blumenblüten auf die Menschen niederfallen läßt. Der Gedanke, daß der Welt ein neuerlicher Untergang bevorstehe, entsprach Chenavards Auffassung von der Zyklushaftigkeit allen Geschehens. Die Geschichte war für ihn mit Napoléon an ein Ende gekommen, und nach einem bevorstehenden Rückfall sollte sich ein neues Menschengeschlecht erneut zur Blüte der Kultur emporarbeiten.

Allen Wandfeldern des Zyklus ist gemein, daß sie auf zwei Dritteln ihrer Höhe durch ein kräftiges Gesims unterteilt werden. Es besteht aus drei Bändern, von denen das obere aus einer Blattwelle und das mittlere aus einem Kymation gebildet werden; darunter verläuft ein einfaches Profilband ohne ein eingekerbtes Ornament. Die Anbringungshöhe ist durch den Bogenansatz der Vorhallentraveen definiert, und Chenavard wollte die bauliche Gegebenheit dafür nutzen, über den großformatigen Darstellungen einen alles verbindenden Bilderfries entlanglaufen zu lassen, der sich zu den darunter befindlichen Bildern so verhält wie das Allgemeine zum Konkreten. Zur Ausführung des Frieses ist es jedoch nicht gekommen, so daß sich über ihn kaum etwas Sicheres sagen läßt. Barry Bergdoll charakterisiert ihn als „cortège de l'humanité traversant les âges“²⁰¹ bzw. als „une panathénée universelle“, bestehend aus mythischen, biblischen und historischen Gestalten.²⁰² Die summarische Aufnahme möglichst vieler hat zur selben Zeit in unmittelbarer Nachbarschaft eine Parallele. Die 1844–50 von Henri Labrouste errichtete Bibliothèque Sainte-Geneviève, die sich gegenüber der Nordseite des Panthéons befindet, trägt auf dreien ihrer Außenwände Listen mit Namen. 810 Gelehrte und Schriftsteller aus allen Epochen der Menschheitsgeschichte stehen unter den Fenstern des Lesesaals und bringen zum Ausdruck, daß die Gesamtheit der in dieser Bibliothek verwahrten Schriften ein getreues Abbild jeglicher menschlichen Erkenntnis und geistiger Größe ist. Die Idee dazu dürfte vom Panthéon inspiriert worden sein.

Chenavard plante im Panthéon sogar, den Fußboden in die Dekoration einzubeziehen. In den Gebäudearmen sollten in Mosaiktechnik erstellte Tondi mit Darstellungen der Hölle, des Purgatoriums und des Paradieses eingelassen werden. Zu diesem der „Divina Commedia“ von Dante entlehnten Schema wäre die Kreuzigung als viertes Tondo hinzugekommen, denn in der Apsis war in einem zweizonigen Bild lediglich die Geißelung und Kreuztragung vorgesehen. Im Zentrum des Gebäudes, unter der von Gros ausgemalten Kuppel, wäre ein Tondo zur Ausführung gekommen, welcher die anderen von der Größe her überflügelt hätte und sowohl mit „Philosophie de l'Histoire“ als auch mit „La Palingénésie sociale“ betitelt wird. Chenavard hat letzteren Begriff von Pierre-Simon Ballanche übernommen, einem Lyoner Schriftsteller und Philosophen, mit dem er befreundet war.²⁰³

Ballanche, l'un des premiers, a senti et proclamé que l'époque au milieu de laquelle nous vivons est une époque de transition à un ordre nouveau, une époque de rénovation sociale. Ch[arles] Bonnet avait conçu l'idée de la palingénésie individuelle. Ballanche l'a transportée à

²⁰¹ BERGDOLL 1989, S. 214.

²⁰² BERGDOLL 1989, S. 217.

²⁰³ BERGDOLL 1989, S. 216.

*l'espèce humaine, aux nations, aux formes politiques et sociales; et, pour son temps, il s'est considéré comme l'un des organes de la nouvelle parole d'initiation.*²⁰⁴

Und auch Chenavard mag sich als ein ausführendes Organ der Gedanken des 1847 verstorbenen Ballanche empfunden haben. Der Ausdruck der Palingenese bezeichnet in der Religionswissenschaft und der Philosophie eine Wanderung und Erneuerung. Als Darstellung einer universalhistorischen gesellschaftlichen Entwicklung faßt das fragliche Tondo sämtliche Wandbilder zusammen. Nach traditionellem Verständnis hätte diese Komposition in die Kuppel gehört, die jedoch bereits mit Gros' Bild besetzt war. Wäre Chenavards Vorhaben zur Ausführung gekommen, hätten sich die übereinanderliegenden Werke in einem spannungsvollen Gegensatz befunden: Unten die Synthese der Geschichte an sich, darüber die Darstellung der an den Rand des Himmels versetzten Dynastien Frankreichs. Allerdings bestreitet das untere Bild den letztlichen Bezug des oberen, nämlich den christlichen Gott.

Der als Ölskizze erhaltene Entwurf (Abb. Nr. 41) zeigt eine Versammlung großer Geister mit einem darüber befindlichen himmlischen Geschehen.²⁰⁵ Der auferstandene Christus präsentiert sich inmitten einer Zone gleißenden Lichts und blickt in den Himmel. Er trägt die Wundmale und streckt seine Arme aus, und der Adler mit ausgebreiteten Schwingen zu seinen Füßen ist nicht allein das traditionelle Symboltier des Evangelisten Johannes, sondern zugleich als Ausdruck der Macht Christi gestaltet. Zu den Seiten, auf einer von Puttenköpfen umspielten Wolkenbank, lagern ein Ochse und ein Löwe, Symboltiere von Lukas und Markus, welche beide von der Herrlichkeit Christi ergriffen zu sein scheinen. Es sieht so aus, als stehe der Sohn Gottes auf einem Thron. Wie genau er das tut, läßt sich durch den davor positionierten Adler zwar nicht erkennen, aber deutlich ist, daß dabei keinesfalls an ein Auffahren zu denken ist. Posaunenengel des Jüngsten Gerichts schweben um die Zone des Lichts und haben zum Teil schon ihre Instrumente an die Lippen gesetzt. Die ikonographische Unsicherheit, ob hier eine Himmelfahrt oder eine Wiederkehr Christi gemeint sei, findet seine Erklärung darin, daß Chenavard Jesus offensichtlich nicht als Erlöser allein der ihm folgenden Menschheit aufgefaßt hat, sondern als ein allgemeines religiöses Prinzip. Und so finden sich auch Vertreter anderer Religionen unter denen, die sich ehrfürchtig niedergekniet haben. Peyrouton macht unter ihnen den nordischen Gott Odin aus sowie die ägyptische Isis, Jupiter und die Götter Indiens.²⁰⁶ Alle verharren in Unterordnung und Verehrung, ohne mit den Kulturen zu brechen, für die sie stehen.

Die Versammlung der Menschen wird von einer ruinösen Architektur strukturiert. Man mag in den Kolonnaden griechisch-dorischer Ordnung, die sich über einem Sockel erheben, die Überreste des Jerusalemer Tempels erkennen, denn hinter den mittleren Interkolumnien ist gemäß Exodus 25, 10–22 und 37, 1–9 die Bundeslade zu sehen. Sie ruht in einem Aufbau, der sich bei näherer Betrachtung als ausgesprochen synkretistisch erweist. Zunächst lassen die drei Tiere, welche die Lade tragen, an das Eherne Meer denken, das im Vorhof des Salomonischen Tempels aufgestellt war (1. Könige 7, 23–26), doch erweisen sich nicht alle Tiere als Rinder. Eines ist ein persisches Einhorn, eines eine chaldäische Sphinx, und das Rind ist als ein heiliges indisches gedacht.²⁰⁷ Sie tragen eine ägyptische Totenbarke, und erst darauf ist die Bundeslade mit den beiden Cherubim aus getriebenem Gold zu sehen. Sie knien zu Seiten einer auf der Lade stehenden Monstranz. Die genaue Identifikation der zahlreichen Figuren ist schwierig, denn eine schriftliche Aufstellung aller Personen fehlt. Die Angaben folgen den Erläuterungen Peyroutons. Auf dem Gebäude-

²⁰⁴ Nouvelle Biographie Universelle depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter, hrsg. v. Hoefer, Bd. 4, Paris 1853, Sp. 291.

²⁰⁵ Eine Beschreibung findet sich in R. 1895, S. 134.

²⁰⁶ ARMBRUSTER/PEYROUTON 1887, S. 12.

²⁰⁷ Peyrouton in ARMBRUSTER/PEYROUTON 1887, S. 12.

sockel befinden sich die Vertreter der Frühzeit. Links sind religiöse Gestalten zu sehen; man erkennt Adam und Eva, Kain, welcher seinen Bruder Abel erschlägt, Noah, Abraham und Jakob. Thronend weist Mose die Gesetzestafeln, umgeben von Aaron und David. Rechts stehen Repräsentanten der profanen Kultur mit Lao-Tse, Konfuzius, Zoroaster sowie antike Gesetzgeber und Philosophen. Der blinde Sänger Homer korrespondiert mit Mose, um ihn herum stehen die griechischen Tragöden sowie der Bildhauer Phidias. An den Seiten der Architekturanlage führen Treppen herunter, über die ausgestoßene Sünder die Versammlung verlassen müssen. Ehrevoller ist es hingegen, die zweiläufige Treppe im Vordergrund hinabzusteigen. Auf der linken Treppe befindet sich die blaugewandete Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm, der Johannesknabe schreitet ihr voran. Auf der Ebene am Fuß der Treppe sind Gestalten der Heilsgeschichte versammelt, nämlich der Apostel Petrus und Johannes, welcher dabei ist, die Apokalypse zu verfassen, ferner die Kirchenväter und Heilige. Auf der anderen – profanen – Seite steht Alexander der Große auf der Treppe und beugt sich hinunter zu Julius Caesar. In seiner Nähe stehen Trajan und Marc Aurel, dann Augustus mit Vergil. Es finden sich auch Hannibal und Mithridates, die auf den Untergang Roms sann, sowie Nero und Domitian, welche die Christen blutig verfolgt haben. Von dieser mittleren architektonischen Ebene führt eine über die ganze Breite des Bildes verlaufende Treppe noch weiter hinab. Die Stufen sind dabei ebenso bevölkert wie der Vordergrund, und zwar mit Menschen der Neuzeit. Deutlich zu erkennen ist links eine Gruppe mit dem Mönch Pierre l’Hermite, der den Kreuzzug predigt. Godofroy de Bouillon, Richard the Lionheart und saint Louis hören ihm dabei zu. Als Pendant dazu stehen rechts Kaiser Barbarossa und arabische Gelehrte. In der Mitte, auf den Stufen positioniert, werden die religiöse und die profane Sphäre vereint, indem Papst Leo III. Charlemagne krönt. Hinter dem fränkischen Kaiser, dem Erneuerer der antiken kaiserlichen Gewalt, stellte Chenavard dar, wie Attila Romulus zu Fall bringt, womit nach Peyrouton der Tod der antiken Zivilisation angedeutet sein sollte. Die sonst strikt befolgte Trennung in eine religiöse und eine profane Zone ist im Vordergrund relativiert, denn hier wird den Epochen von der Renaissance bis zum 18. Jahrhundert breiter Raum zugestanden, und zu ihnen gehören eine ganze Reihe von Künstlern und Philosophen. Die Angehörigen dieses Zeitalters stehen vereinzelt oder sind ins Gespräch vertieft, sitzen oder lagern sich. Die unteren Treppenstufen nehmen Bramante, über den Plan von San Pietro sinnierend, Raffael, Wolfgang Amadeus Mozart, René Descartes, Baruch de Spinoza, Gottfried Wilhelm Leibniz, Isaac Newton, Galileo Galilei, Dante, William Shakespeare, Michelangelo, Francis Bacon, Georges Louis Leclerc comte de Buffon, Georges baron de Cuvier, Charles de Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau und George Washington ein. Der Reigen schließt mit Kaiser Napoléon. Er steht als einziger des vorderen Bildbereichs frontal zum Betrachter, und bezeichnenderweise gibt es auf der linken, geistlichen Seite, kein Pendant zu ihm. Dort befindet sich an entsprechender Stelle eine Zäsur zwischen den Figurengruppen.

Ergänzt werden sollten die Bodentondi durch ein Ensemble von Statuen. Charles Blanc spricht davon, daß vor die Vierungspfeiler, und damit das zentrale Tondo umfassend, Statuen von Mose, Homer, Platon und Galileo Galilei vorgesehen waren, „signifiant les âges religieux, poétique, philosophique et scientifique de l’humanité“²⁰⁸. In dem von Peyrouton aufgestellten Schema ist Platon durch Sokrates ersetzt, und anstelle der ehemaligen Kapellen am Ende der Querschiffe sind Statuen von Alexander und Charlemagne eingezeichnet. Vor der Apsis sollte ein „autel symbolique des Religions“ Aufstellung finden.²⁰⁹

²⁰⁸ BLANC 1876, S. 207.

²⁰⁹ ARMBRUSTER/PEYROUTON 1887, S. 43.

In den Jahren um 1830 hatte Chenavard eine ausgedehnte Studienreise durch Italien unternommen, wie denn der Einfluß Michelangelos beispielsweise im Bild der Sintflut unverkennbar ist. Bereits hier und zu diesem frühen Zeitpunkt dürfte ihm die Idee zu seinem Bilderzyklus gekommen sein.²¹⁰ Es sind die Lukasbrüder, die Chenavard entscheidend dazu angeregt haben. Die Lukasbrüder waren ein Kreis von Malern, die sich 1809 um Friedrich Overbeck und Franz Pforr in Wien gefunden haben. In der Überzeugung, daß Kunst einen primär religiösen Auftrag zu erfüllen habe, waren die Mitglieder in Opposition zu der von der Akademie vertretenden Lehre geraten; aus dem gleichen Grund lehnten sie auch die Idee von einer Autonomie der Kunst ab. 1810 zogen sie nach Rom, wo weitere Gleichgesinnte dazustießen. Einer der neuen Mitglieder war Peter Cornelius, der 1812 hinzukam, im Jahr von Pforrs vorzeitigem Tod. Cornelius hat den Bemühungen der Gruppe eine neue Ausrichtung gegeben, indem er die Wiedereinführung der Freskomalerei propagierte. Nicht, daß es bis dato keine Freskomalerei mehr gegeben hätte. Doch erschien Cornelius' Absicht, die Inhalte der Wandmalerei strikt in den Dienst einer zu erziehenden Öffentlichkeit zu stellen, den Zeitgenossen als ein programmatisch-ideologischer Neubeginn.²¹¹ Als sich Chenavard in Italien aufhielt, kann er jedoch nur noch Overbeck angetroffen haben, der zeitlebens in Italien geblieben ist, während der Bund an sich schon weitgehend aufgelöst und streckenweise künstlerisch erlahmt war. Cornelius hingegen stand in jener Zeit auf der Höhe seines Schaffens. 1819 hatte er sich in die Dienste König Ludwigs I. von Bayern, der in jenem Jahr noch Kronprinz war, begeben und wirkte hauptsächlich in München, wo unter seiner Leitung eine ganze Reihe monumentaler Dekorationen entstand. Die Münchner Projekte erfuhren bis weit in die zweite Hälfte des Jahrhunderts eine starke Resonanz, und überall in Deutschland erhielten Kirchen, insbesondere aber Residenzen, Museen, Universitäten und Rathäuser eine auf inhaltlicher Programmatik beruhende malerische Ausstattung. Chenavard ist insofern zu Cornelius' Nachfolgern zu rechnen, als daß ihre Einstellungen zur Historienmalerei Übereinstimmungen aufweisen. Neben der gleichen Zweckbestimmung orientierte sich Chenavard an Cornelius' künstlerischen Wertvorstellungen sowie an der Organisationsform einer Werkstatt. Cornelius pflegte nach dem Vorbild der italienischen Renaissance die konzeptionelle Vorarbeit auf dem Karton, und er brachte der Linie als Träger des Gedankens eine höhere Wertschätzung entgegen als der Farbe. Die Beschränkung auf die Linie und der Verzicht auf die Effekte der Farbe begriffen die Lukasbrüder als Wahrheit.²¹² Chenavard gedachte, und dies wäre in Frankreich einmalig gewesen, seine Bilder im Panthéon als Grisailen auszuführen. Die in grauen Tonstufen gehaltene Malerei kam Chenavards Anspruch, in Historienbildern nicht nur das Ereignis, sondern zugleich die hinter den Entwicklungen stehende Bedeutung sichtbar machen zu wollen, entgegen. Sie ermöglichten es ihm, die Dominanz des die Idee tragenden Zeichnerischen bis ins definitiv fertige Werk hinein beizubehalten.²¹³ Wie der Meister einer Werkstatt wollte sich Chenavard primär um die Entwürfe kümmern. Die Erfindung im Sinne eines „dessin intellectuel“²¹⁴ war ihm der wichtigste Schritt in der Hervorbringung eines Werkes, während die Umsetzung im großen Format als bloße handwerkliche Arbeit einem Stab von Hilfskräften überlassen sein konnte. Chenavard hatte in der Tat Maler gefunden, die bereit waren, sich ihm in dieser Weise unterzuordnen. So brachte Dominique Papéty die Entwurfszeichnung mit Kohle auf das endgültige Format; Chenavard hätte als Leiter der Werkstatt – in idealtypischer Weise ist dabei an Peter Paul Rubens zu denken – letzte

²¹⁰ Elmar Stolpe: Stichwort „Paul Chenavard“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 18, München und Leipzig 1998, S. 419 ff.

²¹¹ DROSTE 1980, S. 137, Anm. 35.

²¹² DROSTE 1980, S. 23.

²¹³ Siehe hierzu die Ausführungen von Blanc. BLANC 1876, S. 204 f.

²¹⁴ GERMER 1988, S. 384.

Korrekturen angebracht und dadurch das Bild zu „une chose tout à fait sienne“²¹⁵ gemacht. Als letzter Schritt wären die Bilder an die Wand gebracht worden. Ungünstig für das Vorankommen waren die hohe Fluktuation und schließlich das Ausbleiben der Gehilfen. Papéty starb im September 1849; dessen Nachfolger, Jean-Louis Bézard, legte die Mitarbeit im Oktober des darauffolgenden Jahres nieder. Philippe Comairas, seit September 1848 für Chenavard tätig, tat es Bézard 1851 gleich. Hippolyte Holfeld blieb Chenavard zwar erhalten,²¹⁶ aber als die Zweite Republik im selben Jahr aufhörte zu existieren und der Zyklus keine Chance mehr hatte, vollendet zu werden, war noch nichts an den Wänden.

Von Anbeginn war Chenavards Dekorationskampagne von Kritik begleitet. Sie richtete sich gegen den Umstand, daß der Maler nicht durch einen Wettbewerb, sondern durch die *commande directe* des Ministers an den Auftrag gelangt, und daß nur ein Maler anstatt vieler zum Zuge gekommen war. Für Aufregung sorgte auch die niedrige, jede Konkurrenz von vornherein verhindernde Entlohnung von 4000 francs pro Jahr, mit der sich der von Haus aus vermögende Maler zufrieden gab, denn schließlich faßte er die Dekoration des Panthéons als einen Dienst an der Gemeinschaft auf.

Größte Verständnisschwierigkeiten bereitete den Zeitgenossen die Rolle, die Chenavard Jesus Christus innerhalb des Zyklus zugewiesen hat. Zwar hat er der Darstellung des Erlösers die vornehmsten Flächen des Gebäudes zugestanden, nämlich die Apsis und damit die Mitte, aber er war nicht christlichem Verständnis gemäß ans Ende jeglicher Geschichtlichkeit gestellt, sondern inmitten des Geschichtsverlaufs zwischen Antike und Neuzeit. Chenavard wies Christus den chronologisch stimmigen Platz seiner Menschwerdung zu, doch bezeichnete er ihn damit lediglich als Menschen und nicht als den Richter am Ende aller Zeiten. Das Ende der Geschichte nehmen bei Chenavard die Revolution und das Erscheinen Napoléons ein, und dieses Ende ist nicht einmal absolut gedacht, sondern transitorisch im Sinne eines Kreislaufs. Dementsprechend scharf fiel die Kritik christlicher Gruppierungen aus. Albert du Boys gibt in der kirchennahen Zeitung *L'ami de la religion* einen Bericht von Akademiesitzungen, welche das „Institut des Provinces“ organisiert hat. Daran nahm auch eine „Société française pour la conservation des monuments“ teil, die sich von einer Kommission berichten ließ, welche sie eigens damit beauftragt hatte, das Programm der Panthéonsdekoration unter die Lupe zu nehmen. In dem Rapport der Kommission heißt es:

[L]e plan des peintures murales du Panthéon, tel qu'il a été conçu et qu'il continue de s'exécuter, est un pêle-mêle inouï des idées les plus contradictoires, des croyances les plus diverses, des symboles les plus opposés. Tous les dieux de la Grèce et de l'Inde, ainsi que ceux de Rome et de la Scandinavie, y occupent une place égale à celle qu'on y donne au vrai Dieu; l'Olympe et le Walhalla n'y sont pas moins élevés que le Calvaire. Ce n'est pas tout encore; il y a des apothéoses pour les philosophes fameux de tous les siècles et même pour les utopistes du dix-neuvième siècle. Pythagore et Charles Fourier, oserons-nous le dire, y sont représentés à côté du Fils de Dieu! Après les tableaux destinés à faire connaître ce qu'on appelle *le système chrétien* et *l'exagération de la glorification de l'esprit*, il y en a où l'on montre *la réhabilitation de la chair* dans des scènes que notre plume se refuse à décrire; ... comme si c'était là le grand progrès de notre époque, comme si la religion de Jésus-Christ, toute vivante au sein de la société, dans nos familles et jusqu'au fond de nos cœurs, n'était plus qu'une curiosité archéologique, bonne tout au plus à être mentionnée en passant dans cette espèce de musée de l'éclectisme et du panthéisme moderne.²¹⁷

Die Ausführungen stützten sich in erster Linie auf Aussagen des Dichters Théophile Gautier, der das Vorhaben seines Freundes in mehreren Zeitungsartikeln gepriesen

²¹⁵ Théophile Gautier: *L'Art moderne*, Paris 1856, S. 91, zitiert nach CHAUDONNERET 2000, S. 68.

²¹⁶ Angaben zu den Mitarbeitern nach CHAUDONNERET 2000, S. 69. Blanc nennt neben den hier aufgeführten Mitarbeitern noch den Maler Jean-François Brémond. BLANC 1876, S. 205.

²¹⁷ BOYS 1851, S. 531 f.

hatte. Die Gesellschaft nahm einstimmig eine Resolution an, die ihr die Kommission unterbreitet hatte. Darin steht:

Au nom de la civilisation chrétienne, au nom de la morale et du bon goût, elle [la société française pour la conversation des monuments] déclare qu'elle regarderait comme un scandale et comme une profanation la réalisation d'un projet qui aurait pour base l'idée panthéistique de Rome païenne, et qui placerait à côté du vrai Dieu les faux dieux du passé et les faux prophètes de l'avenir.²¹⁸

Chenavard reagierte prompt und ließ knapp eine Woche später in der Zeitschrift *Le siècle* eine Notiz abdrucken, die der Gesellschaft „dite française“ Aufschluß über seine Intentionen gab:

C'est une sorte de galerie historique offrant, dans une suite de tableaux disposés dans l'ordre chronologique, les grands événements religieux, politiques et civils qui ont marqué la marche de l'humanité à travers les siècles. C'est uniquement de l'histoire que j'ai voulu faire, de l'histoire conçue hors de tout esprit exclusif de secte ou de parti et traitée dans toute son impartialité philosophique. Tel a toujours été le caractère de ces compositions. C'est l'histoire et la chronologie qui m'ont imposé à la fois le plan général de mon travail et ses principaux motifs. Je dirai en outre que le mélange de sacré et de profane, comme diraient les rapporteurs, qui les révolte si fort, ne sera pas plus étranger et inconvenant au Panthéon à Paris qu'il ne l'est à Rome, au Vatican, où Raphaël, faisant aussi de l'histoire, a mis dans une salle Apollon et les muses et les docteurs de la sagesse païenne en regard de l'assemblée des pères de l'Eglise disputant sur le mystère de l'Eucharistie, avec Jésus-Christ et la Vierge dans le ciel.²¹⁹

Dem Künstler wird es wohl kaum gelungen sein, die Kritiker zu überzeugen, denn es bleibt ein offener Widerspruch der Bilder, daß Christus als wie auch immer wirksames religiöses Prinzip die Zeitläufte letztlich nicht bestimmen kann. Chenavard zielte auf die Darstellung universalgeschichtlicher Zusammenhänge, in denen das Heil der Menschheit nicht ans Christentum gebunden ist. Damit hat Chenavard die bislang im Panthéon verfolgten Bahnen verlassen, wie er überhaupt alle nationalgeschichtlichen Unternehmungen, nämlich das Panthéon als Kultstätte des Großen Mannes und die Galerie historique in Versailles als eine der französischen Geschichte verpflichteten Bilderschau weit hinter sich ließ. Die Konzeption Chenavards, die der Gegenwart ihren Stand im ewigen Fluß der Zeit anzuzeigen gedachte, war darüber hinaus in keiner Weise gedankliches Allgemeingut. Chenavard realisierte seine persönlichen, im Zirkel von Gleichgesinnten entwickelten Ansichten. Die Entwürfe sind „individuelle Visionen, bar jeder gesellschaftlichen Verbindlichkeit“²²⁰. Es ist eine Ironie, daß es ausgerechnet der Neffe des von Chenavard an den Schlußpunkt des Zyklus gesetzten Napoléon war, der dem Vorhaben die Realisierung im Panthéon versagt hat.

Von Napoléon III bis zum Beginn der Dritten Republik

Die Zweite Republik hörte von innen aus auf zu existieren, denn es war der Präsident, der 1851 einen Staatsstreich verübt hat. Im Dezember 1848 hatten die Franzosen Louis-Napoléon Bonaparte, Sohn eines jüngeren Bruders des Kaisers, zum Präsidenten der Republik gewählt. Der Glanz seines Namens und insbesondere der in der Julimonarchie systematisch aufgebaute Napoléon-Kult hatten ihn legal an die Macht getragen. So ungefährlich, wie es König Louis Philippe schien, ist die Glorifizierung des Kaisers der Franzosen also nicht gewesen. Weil nach der Verfassung eine Wiederwahl des Präsidenten ausgeschlossen war, entschloß sich Bonaparte nach drei Jahren zum Sturz des Staates. Als Datum zur Ausführung seiner Pläne wählte er den 2. Dezember, den Jahrestag der Kaiserkrönung seines Onkels und von dessen Sieg bei Austerlitz. Da sich Bonaparte für seine weitergehenden politischen Ambitionen, nämlich die erneute Etablierung des Kaisertums, des Rückhalts der Kirche versichern

²¹⁸ BOYS 1851, S. 532.

²¹⁹ CHENAVARD 1851.

²²⁰ GERMER 1988, S. 107; siehe auch S. 333.

wollte, entschied er sich, im Panthéon ostentativ für kirchliche Belange einzutreten. Hatte er noch im Februar 1851 Léon Foucault die Erlaubnis gewährt, das Experiment zur Sichtbarmachung der Erdrotation im Panthéon durchzuführen,²²¹ so gebot er der Demonstration zum 1. Dezember, dem Vorabend seines Umsturzes, Einhalt, denn der physikalische Versuch ist der katholischen Partei ebenso ein Dorn im Auge gewesen wie die Dekoration Chenavards.²²² Am 6. Dezember, nur vier Tage nach seinem Staatsstreich, verfügte er die Rückverwandlung des symbolträchtigen Hauses in eine Kirche.²²³ Durch ein zweites Dekret mit Datum vom 22. März 1852 wurde mit Zustimmung des Pariser Erzbischofs M^{fr} Marie Dominique Auguste Sibour eine Bruderschaft zu Ehren sainte Genevièves gegründet, deren Aufgabe es war, für Frankreich und die in der Krypta bestatteten Menschen zu beten sowie dem Volk zu predigen. Die Bruderschaft bestand aus sechs Priestern im Rang von Kaplanen mit einem Doyen an der Spitze.²²⁴ Mit der Gründung ging die Erhebung der Kirche Sainte-Geneviève zu einer *basilique nationale* einher.²²⁵ Der seit dem Umsturz als *Prince-Président* amtierende Bonaparte hatte sich sein Vorgehen drei Wochen später durch ein Referendum eindrucksvoll bestätigen lassen, und ein Senatsbeschluß änderte am 7. November 1852 die Verfassung derart, daß das Kaiserreich wieder eingeführt werden konnte. Wiederum ließ Bonaparte, der sich fortan Napoléon III nannte, das Vorgehen durch ein Votum des Volkes absichern.

Mit der Wiedereinführung des Gottesdienstes wurde Chenavard mit einem Schlag aller Hoffnungen beraubt, im Panthéon seinen Bilderzyklus ausführen zu können. Blancs bereits zitierter Bericht legt nahe, daß es insbesondere Chenavards angefeindetes Projekt war, welches dafür gesorgt hat, daß sich Napoléon mit der Umwidmung des Gebäudes so beeilt hat. Offenbar waren die Wogen, die der Kaiser nun ostentativ glätten konnte, hoch genug geschlagen. Trotz des Auftragsverlusts arbeitete Chenavard, wie bereits erwähnt, an seinen Bildern weiter. Bis 1854 bezog er noch Gelder für das Unternehmen;²²⁶ im Salon des Jahres 1853 sowie auf der Weltausstellung 1855 präsentierte er drei bzw. 18 für das Panthéon bestimmte Werke dem internationalen Publikum.²²⁷

Die Politik des Kaisers war die des Glanzes und der außenpolitischen Erfolge. Die Ära war geprägt von den prunkvollen Weltausstellungen der Jahre 1855 und 1867, und während Napoléons Herrschaft erhielt die Stadt Paris ein völlig neues Aussehen. Unter der Leitung von Georges Eugène baron Haussmann, Präfekt des Seine-Départements seit 1853, wurde das Stadtgebiet komplett umstrukturiert und 1860 durch die Eingemeindung von zum Teil noch ländlichen Außenbezirken arrondiert. Avenuen und Boulevards, die über neue Seinebrücken führten und in sternförmigen Plätzen zusammenliefen, wurden durch das zuvor dichte und verwinkelte Häusermeer geschlagen. Die Bauten entlang der neuen Straßen erhielten ein vereinheitlichtes Aussehen, das bis heute das Antlitz der Stadt prägt. Paris erhielt Bahnhöfe, öffentliche Grünanlagen und Kaufhäuser als Tempel des Konsums. Gekrönt wurden die Bemühungen durch die Errichtung der Oper von Charles Garnier und durch die Erweiterung des Louvrepalasts durch Hector Martin Lefuel und Louis Visconti.

Als Kirche benötigte das Panthéon eine adäquate und funktionierende Ausstattung, für die Simon-Claude Constant-Dufeux Sorge trug. Er war von 1850 bis zu seinem Tod 1871 leitender Architekt des Gebäudes. 1852 errichtete er die Altäre am Ende der Querschiffe, und in der Apsis entstand ein gewaltiger, baldachingekrönter

²²¹ BERGDOLL 1989, S. 219.

²²² BERGDOLL 1989, S. 219. Das Pendel ist 1907 erneut installiert worden; seit 1995 hängt es hier permanent.

²²³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 68. Abdruck des Dekrets in OUIIN-LA-CROIX 1867, S. 137 f.

²²⁴ Abdruck des Dekrets in OUIIN-LA-CROIX 1867, S. 138 ff. BONNEFOY 1878, S. 10. 1867 wurde die Beschränkung auf sechs aufgehoben und dem Doyen ein *vice-doyen* an die Seite gestellt. Ebd., S. 13 f.

²²⁵ BERGDOLL 1989, S. 221.

²²⁶ CHAUDONNERET 2000, S. 71.

²²⁷ SALON 1853, Kat. Nr. 244 ff. SALON 1855, Kat. Nr. 2705–2722.

Hauptaltar; hinzu kamen ein Chorgestühl und eine Kanzel.²²⁸ Am 3. Januar 1853 kehrten die Reliquien sainte Genevièves feierlich von Notre-Dame ins Gebäude des Panthéons zurück.²²⁹ Für ihre Aufnahme in der Kapelle des Südschiffes hat Constant-Dufeux einen Aufbau entworfen, der sich an Pylons Karyatiden aus dem 17. Jahrhundert anlehnte.²³⁰ Es fällt allerdings auf, daß das Panthéon nicht in dem Maße von der kaiserlichen Prachtentfaltung profitiert hat wie die übrige Stadt. Die von Napoléon III bewilligten Zuwendungen reichten gerade für den Unterhalt des Gebäudes,²³¹ und es waren nur wenige Kunstwerke, die für die Kirche in Auftrag gegeben wurden. Der Bildhauer Étienne Hippolyte Maindron erhielt 1853 den Auftrag, Geneviève im Gebet darzustellen, auf daß Paris von Attila verschont bleibe. Er griff dabei auf einen Entwurf zurück, welchen er schon im Salon des Jahres 1848 gezeigt hatte.²³² Die Ausführung in Marmor wurde 1858 in der Vorhalle aufgestellt (Abb. Nr. 42).²³³ Geneviève ist in die Hocke gegangen und schaut unbestimmt in die Ferne. Mit ihrer Rechten hindert sie den aufrecht stehenden Attila daran, sein Schwert zu ziehen. Von Beten ist jedoch keine Spur zu sehen; Maindron gestaltete die Gruppe derart, daß es die von Gott geführte Sanfttheit des Mädchens ist, die den Barbaren bezwingt. Bergdoll merkt an, daß dieses Thema mit Napoléons Bestreben zusammenhängt, seine Herrschaft als Bollwerk gegen Chaos und Aufruhr zu präsentieren.²³⁴ Derselbe Künstler schuf ab 1864 ein Pendant, nämlich eine Statuengruppe mit der 'Taufe Clovis', welche im Jahr darauf aufgestellt wurde (Abb. Nr. 43).²³⁵ In Analogie zur Sainte Geneviève ist der König in die Tiefe gegangen. Mit seinem rechten Bein kniet er, während er das linke ausstellt. Demütig hat er die Krone abgenommen, während sein freier ausgestreckter Arm das freiwillige Empfangen der Taufe zum Ausdruck bringt. Auch dieser Gestus ist eine Entsprechung zur gegenüberliegenden Skulpturengruppe. Beide Werke bilden auf diese Weise eine gewisse Symmetrie aus. Wie Geneviève ist auch der König ganz für sich, während saint Remi die Hand über ihn hält. Seinen Bischofsstab trägt er in seiner linken Armbeuge. Im Inneren des Gebäudes ist nur die um das Jahr 1860 erfolgte provisorische Schmückung der Apsiskalotte zu nennen. Der Ingres-Schüler Eugène-Emmanuel Amaury-Duval brachte einen Karton an, welcher Christus inmitten der Apostelfürsten Petrus und Paulus, sainte Geneviève und saint Germain d'Auxerre zeigte (Abb. Nr. 44).²³⁶ Ansonsten nahm man weiter mit den von den Balze-Brüdern gefertigten Raffael-Kopien vorlieb. Es scheint, als habe Napoléon nach der Stabilisierung der politischen Verhältnisse keine weitere Notwendigkeit gesehen, der Kirche über Gebühr entgegenzukommen.

Es ist ein Kennzeichen der französischen Regime des 19. Jahrhunderts, daß sie nach Jahren einer relativen Stabilität in vergleichsweise kurzer Zeit kollabierten. Für Napoléon III kam das Ende in einem Krieg mit Preußen, den beide Seiten aus innenwie außenpolitischen Gründen gesucht hatten. Auslöser war der Streit um die seit 1868 offene spanische Thronfolge. Frankreich lehnte den von der spanischen Übergangsregierung favorisierten Leopold Prinz von Hohenzollern-Sigmaringen, einem Verwandten der in Preußen regierenden Könige, ab. Diplomatische Zuspitzungen, gipfelnd in der sog. Emser Depesche, führten zu einem Krieg, der am 19. Juli 1870 begann und bereits am 2. September zugunsten der Deutschen entschieden war. Die

²²⁸ BERGDOLL 1989, S. 222. Zum Chorgestühl BONNEFOY 1878, S. 21.

²²⁹ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 99.

²³⁰ BONNEFOY 1878, S. 22 f.

²³¹ BERGDOLL 1989, S. 227.

²³² SALON 1848, Kat. Nr. 4839 (Sainte Geneviève, par les prières, désarme Attila et sauve la ville de Paris; groupe en plâtre).

²³³ INVENTAIRE 1889, S. 337. PINGEOT 1989, Übersicht S. 265. Das Bild, welches die Base Merimée zur Verfügung stellt, ist im Jahr 1911 aufgenommen. Die Statue war also bis ins 20. Jahrhundert hinein an ihrem Platz.

²³⁴ BERGDOLL 1989, S. 224.

²³⁵ INVENTAIRE 1889, S. 337. PINGEOT 1989, Übersicht S. 265. Auftragsdokumente in Paris, Archives Nationales, F²¹ 159, Dossier 39 und 40.

²³⁶ Chennevières nennt irrig die Gottesmutter Maria anstelle des saint Germain. CHENNEVIÈRES 1885, S. 71.

französischen Truppen unter dem General Marie Edme Patrice Maurice comte de MacMahon mußten bei Sedan kapitulieren. Für die Stabilität des Regimes war es aber weit verheerender, daß der Kaiser dabei in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten war. Auf die Nachricht hin brachen in Paris revolutionäre Erhebungen aus, die das Kaisertum in kürzester Zeit zusammenstürzen ließen. Am 4. September wurde von Léon Gambetta und Jules Favre die Dritte Republik ausgerufen.

Mit diesem Schritt war der Krieg jedoch keineswegs beendet; vielmehr war es die erste Aufgabe der provisorisch tätigen Regierung, deren Präsidentschaft in die Hände des royalistischen Generals Louis Jules Trochu gegeben worden war, die nationale Verteidigung fortzusetzen. In erster Linie bedeutete dies, den militärischen Widerstand zu organisieren. Am 19. September standen die Deutschen vor Paris, und da die Stadt gut befestigt war, begann eine über vier Monate währende und aufgrund des Winters besonders harte Belagerung. Am 28. Januar 1871 kam es zur Kapitulation, welche die Konservativen angesichts der aussichtslosen Lage durchgesetzt hatten. Die Pariser Republikaner hingegen hatten einen bedingungslosen Widerstand gefordert. Da Otto von Bismarck nur mit einer legalen Vertretung der Franzosen Frieden schließen wollte, wählten die Franzosen am 8. Februar eine Nationalversammlung, die ihren vorläufigen Sitz in Bordeaux nahm. Das kriegserschöpfte Land wählte diejenigen, welche Frieden versprachen, und das waren die Monarchisten. Sie erhielten 400 der 645 Sitze, während die Republikaner nur etwas mehr als 200 bekamen. Angesichts einer Republik mit monarchistischer Mehrheit in der Nationalversammlung konnte vorerst keine endgültige Entscheidung über die Staatsform getroffen werden. Bei ihrem ersten Zusammentritt am 12. Februar stellte die Versammlung fest, daß die Republik nur so lange Bestand haben sollte, bis sich die Franzosen nach Abzug der Deutschen in freier Abstimmung eine neue Verfassung gegeben haben. Das Offenlassen der Staatsform wurde als *pacte de Bordeaux* bezeichnet. Zum *Chef du pouvoir exécutif de la République française* wählte die Versammlung den Historiker Adolphe Thiers, der seine politische Laufbahn als Liberaler in der Restauration begonnen hatte und unter König Louis Philippe zweimal, 1836 und 1840, Ministerpräsident war. Seine Tätigkeit unter dem orléanistischen Louis Philippe und seine Gegnerschaft zum Kaiserreich hatten ihm die Präsidentschaft eingebracht. Er stellte eine Regierung zusammen, der sowohl gemäßigte Republikaner als auch Monarchisten angehörten. Am 26. Februar unterzeichnete Thiers den Vorfrieden von Versailles, in dem er der Abtretung von Elsaß-Lothringen sowie der Zahlung einer Kriegsentschädigung von fünf Milliarden Francs zustimmen mußte.

In Paris hatten Krieg und Belagerung den Menschen besonders harte Opfer abverlangt. Hier herrschte seit Ausrufung der Republik eine revolutionäre Stimmung, und sie wurde durch die von den Konservativen durchgesetzte Kapitulation weiter genährt. Als sich dann noch abzeichnete, daß die Republik nur durch ein Zweckbündnis der gemäßigten Republikaner unter Thiers mit den Monarchisten bestehen konnte und die Nationalversammlung am 10. März 1871 ihren Sitz in Versailles nahm, kam es zu einem Bruch zwischen der Regierung und den in Aufruhr befindlichen Republikanern in Paris. In den Arrondissements wurden revolutionäre Ausschüsse gebildet, die sich mit der Nationalgarde zusammenschlossen. Die politischen Protagonisten strebten in Bezugnahme auf die Erste Republik von 1792 eine direkt vom Volk gewählte Stadtherrschaft an. Die Versailler Versammlung ließ das Militär anrücken, und ein erster Zusammenstoß von Regierungstruppen und der revolutionären Nationalgarde auf dem Montmartre löste am 18. März den offenen Aufstand aus. Präsident Thiers rief seine Soldaten zurück und versuchte in der Folge, die Stadt planmäßig von außen wieder einzunehmen. Dafür wurde Paris erneut belagert. Die unterdessen betriebenen Verhandlungen zwischen der Nationalversammlung und dem Pariser Zentralkomitee scheiterten, so daß die Revolutionäre einen Schritt wei-

tergingen und am 26. März den Generalrat des Seine-Departements wählen ließen. Die Stadtversammlung (*Assemblée municipale*) nahm am 29. März die Bezeichnung *Commune* an, die diesen bewegten Wochen ihren Namen gab. Nun schlug die Stunde des bei Sedan besiegten Generals MacMahon, der durch Thiers mit der Niederschlagung des Aufstandes beauftragt wurde. Ab dem 21. Mai nahm er mit seinen Verbänden die Stadt Straßenzug um Straßenzug ein, und die bis 28. Mai andauernde Rückeroberung war begleitet von einer Welle der Gewalt. Von den Regierungstruppen wurden Massenerschießungen ohne Urteil vorgenommen, von den Aufständischen die Ermordung von Geiseln, unter denen sich auch der Erzbischof der Stadt befand. Viele Gebäude, darunter die Tuilerien, das Gebäude des Staatsrats, der Rechnungshof und das Hôtel de ville, gingen in Flammen auf.

Auch das Panthéon gehörte zu den umkämpften Bastionen. Die Krypta wurde während der Belagerung durch die Deutschen als Pulvermagazin genutzt, was prekär war, als das Gebäude des öfteren unter Beschuß genommen wurde. Die Beschädigungen durch französische Truppen während der Kommune waren jedoch weit gravierender.²³⁷ Die Aufständischen erinnerten an die revolutionäre Tradition des Ortes, indem sie hier ihr Hauptquartier unterhielten. Natürlich war keinerlei Zeit für eine Umgestaltung des Gebäudes; der einzige ostentative Akt bestand darin, daß die Kommunarden das Kreuz von der Kuppel entfernt haben.²³⁸

²³⁷ BONNEFOY 1878, S. 13. Zu den Beschädigungen siehe auch VIDIEU 1876, S. 487.

²³⁸ MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 8.

DIE INTENTIONEN DER KAMPAGNE CHENNEVIÈRES

In den ersten Jahren der Dritten Republik war es ruhig um das Panthéon. Es war eine Kirche, in der die von Napoléon III gestiftete Bruderschaft weiterhin ihren Dienst versah, sieht man von der Unterbrechung während des Krieges und der Kommune ab. Das Kreuz auf der Kuppel, welches 1871 entfernt worden war, wurde 1873 ersetzt.²³⁹ Als sich Philippe de Chennevières 1874 anschickte, die Kirche durchgehend neu dekorieren zu lassen, waren folgende Werke vorhanden: Das Giebelfeld von David d'Angers, in der Vorhalle fünf Basreliefs an der Eingangswand und die zwei Statuengruppen von Maindron zu seiten des Eingangs. Im Inneren waren das Kuppelfresko von Gros und die Pendentifs von Gérard ortsfest angebracht; sie wurden wie die Skulpturen respektiert. Entfernt wurden dagegen einige mobile Ausstattungsstücke, so ein „marbre médiocre signé *Camille Demesmay*, 1857“, der auf dem Altar der Marienkapelle stand,²⁴⁰ sowie „une assez triste sainte Geneviève en plâtre doré“ in der gegenüberliegenden Kapelle.²⁴¹ Abgenommen wurde ebenfalls Amaury-Duvals provisorischer Karton in der Apsiskalotte. Weiterhin an ihrem Ort blieben das Gestühl und der Altar von Constant-Dufeux.

Charles-Philippe marquis de Chennevières-Pointel,²⁴² 1820 in Falaise (Calvados) geboren und 1899 in Bellesme (Orne) gestorben, war von Haus aus Jurist²⁴³ und trat 1846 in die Verwaltung der königlichen Museen ein. Er zog früh die Aufmerksamkeit Emilien de Nieuwerkerkes auf sich, des mächtigen Louvredirektors unter Napoléon III. Nieuwerkerke ernannte Chennevières im Januar 1852 zum *Inspecteur des musées de province* sowie zum *Directeur des Expositions officielles des Beaux-Arts*. In letzterer Funktion war er mit der Organisation des Salons betraut, die es ihm erlaubte, eine privilegiert profunde Kenntnis der zeitgenössischen Kunst zu erwerben. Er kannte die wichtigsten Künstler jeglicher Couleur persönlich. 1857 erlangte Chennevières die Beförderung zum *Conservateur-adjoint des peintures du Louvre*, und sechs Jahre später wechselte er in gleicher Funktion an das Musée du Luxembourg, dessen oberster Konservator er 1867 wurde.²⁴⁴ In diesem Museum vertreten zu sein, war der Traum eines jeden Künstlers. Die 1818 von Louis XVIII gegründete und 1937 aufgelöste Institution hatte zur Aufgabe, die *chefs d'œuvres* der zeitgenössischen Kunst zu präsentieren;²⁴⁵ sie war ein Louvre der Lebenden, und die Arbeit an dieser Einrichtung ergänzte ideal Chennevières' Tätigkeit für den Salon. In den letzten Monaten des Kaiserreichs erhielt seine Karriere einen Rückschlag, denn als die Kunstverwaltung im Januar 1870 umstrukturiert wurde,²⁴⁶ verlor Nieuwerkerke die oberste Zuständigkeit für den Salon. Chennevières' bisheriger Protektor fühlte sich ob dieser Maßnahmen derart brüskiert, daß Chennevières die Funktion auf sein Betreiben hin nicht weiter ausüben durfte, obwohl die Salonverwaltung ihr Interesse am bewährten Organisator bekundet hatte.²⁴⁷ Chennevières blieb jedoch weiterhin am Musée du Luxembourg, und am 23. Dezember 1873 wurde er aus dieser Position heraus zum *Directeur des Beaux-Arts* berufen.

Die Stellung eines *Directeur des Beaux-Arts* ist im September 1870 durch die nach Napoléons Sturz eingesetzte provisorische Regierung eingerichtet worden. Der Posten war beim Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts angesie-

²³⁹ MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 8.

²⁴⁰ Dokument der Entfernung dieser 2 m hohen Statue aus Marmor in Paris, Archives Nationales, F²¹ 74, Dossier 47. Siehe auch PINGEOT 1989, Übersicht S. 265.

²⁴¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 71.

²⁴² Zu Chennevières siehe ROOS 1989 und die Einleitung (S. 11–44) zu PRAT 2007.

²⁴³ ROOS 1989, S. 55.

²⁴⁴ BELLIER/AUVRAY 1882/85, Bd. 1 (1882), S. 249.

²⁴⁵ SFEIR-SEMLER 1992, S. 97.

²⁴⁶ VAISSE 1995, S. 33.

²⁴⁷ ROOS 1989, S. 55.

delt. Lediglich unter der Regierung Gambetta, vom November 1881 bis Januar 1882, gab es ein eigenes Ministerium für die Künste, und der Minister (in diesem Fall Antonin Proust) amtierte zugleich als *Directeur*.²⁴⁸ Chennevières unterstanden fünf Büros, von denen das Bureau des beaux-arts das bedeutendste war. Es organisierte die staatlichen Kunstankäufe und die Vergabe von Aufträgen, regelte das Ausstellungswesen mit der Organisation des Salons an oberster Stelle, leitete die nationalen Museen, also den Louvre, das Musée du Luxembourg sowie das Schloß in Versailles, und führte die Aufsicht über die Académie de France in Rom, die École des beaux-arts in Paris sowie über die Kunstschulen der Provinz. Die anderen Abteilungen waren das Bureau des monuments historiques, das Bureau des manufactures nationales, das Bureau des théâtres und schließlich das Bureau de la comptabilité, welches über sämtliche Bereiche der Beaux-Arts Buch führte.²⁴⁹ Der Direktor war der einflußreichste Mann in der staatlichen Kunstadministration. Er ergriff in der Regel die Initiative bei der Vergabe von Aufträgen, indem er Künstler für bestimmte Projekte vorschlug, die der Minister im Falle der Approbation beauftragte, indem er ein entsprechendes Beschlusdokument (*arrêt*) unterschrieb.²⁵⁰ Zum Direktor wurde man ernannt und nicht gewählt, der Posten sollte in den Händen von Fachleuten und nicht in denen von Politikern liegen. In dieser Konstellation waren die Direktoren nur dem Minister verantwortlich, nicht aber der Chambre des députés, was die Dekoration des Panthéons 1876 in arge Turbulenzen bringen sollte. Obwohl es jedem Minister freistand, einen neuen Direktor zu ernennen, haben längst nicht alle davon Gebrauch gemacht. So hielten sich die Direktoren in Zeiten äußerst kurzlebiger Kabinette in der Regel länger als ihre Dienstherrn und sorgten für Kontinuität in der staatlichen Verwaltung. Von Minister Marie François Bardy de Fourtou als Nachfolger des ersten Amtsinhabers Charles Blancs berufen, sah Chennevières in seiner Amtszeit die Minister Vicomte Arthur de Cumont, Henri Wallon, William Waddington, Joseph Brunet und Hervé Faye (welcher nur zwei Wochen im Amt war) kommen und gehen, bis ihm unter Minister Agénor Bardoux am 27. Mai 1878 die eigene Stunde schlug. Er wurde vom Bildhauer Eugène Guillaume abgelöst, der für das Panthéon die Statue der sainte Geneviève schaffen sollte und nur bis zum Februar 1879 amtierte, ohne daß er Nennenswertes in die Wege leiten konnte. Bis zum Jahr 1906, als die Dekoration des Panthéons zum Abschluß kam, sind Chennevières insgesamt elf Direktoren nachgefolgt, so daß auf dieser Ebene auch nicht immer von Kontinuität gesprochen werden kann. Doch was sind schon elf Kunstdirektoren gegenüber 24 Ministern, die sich, da einige die Position wiederholt innehatten, bis 1906 insgesamt 31 Mal abgewechselt haben?²⁵¹

Chennevières war ein elitär denkender Mann und kultivierte einen dezidiert konservativ-aristokratischen Habitus. Er ist in der Normandie in einem royalistisch-klerikalen Milieu aufgewachsen, hatte seinen Adel jedoch erst durch seinen Stiefvater erhalten, als er drei Jahre alt war.²⁵² Es ist müßig, seine zur Schau getragene Art auf seine außereheliche Geburt zurückzuführen, wie Jane Mayo Roos es unternimmt, so als ob Chennevières permanent versucht gewesen wäre, einen Makel zu kompensieren, der niemand außer ihm (und Roos) bekannt war. Chennevières wurde schon früh journalistisch tätig und übte in seinem Heimatkreis, dem er Zeit seines Lebens sehr verbunden blieb, kleinere politische Funktionen aus. Er war allem Revolutionären abgeneigt und hielt nichts von der Staatsform, unter der die Franzosen seit 1870 lebten. In den Jahren 1871/72 veröffentlichte er im *Journal de Marnes*, einem in der

²⁴⁸ VAISSE 1995, S. 34.

²⁴⁹ ROOS 1989, S. 56.

²⁵⁰ VAISSE 1995, S. 34 und 41.

²⁵¹ Vgl. die „Liste des directeurs et directeurs généraux des Beaux-Arts, et des sous-secrétaires d'état aux Beaux-Arts“, in: VAISSE 1995, S. 426.

²⁵² ROOS 1989, S. 53.

Normandie erscheinenden Organ, eine Serie von „Briefen“, die nach Roos keinen Zweifel an seiner politischen Gesinnung ließen: „In the letters, which span the period from May 6, 1871 to January 2, 1872 – from the Commune to its aftermath – Chennevières gave a candid account of his politics, so that there is no need to deduce or second guess the details of his animating principles.²⁵³ [...] He condemned the Paris Commune and saw the salvation of France as lying in the true patriotism of the provinces. Letter II was, again, a plea for the provinces to come to their senses, reject socialism, and reaffirm Christian law.“²⁵⁴ Noch 1888 schrieb Chennevières unbeirrt:

La démocratie m'a toujours fait horreur et je ne vois en elle que les principes dissolvants et destructifs de toute société civile ou politique.²⁵⁵

Seine Administration führte er gemäß diesen Prinzipien autokratisch, und zu der Frage, ob Künstler bei der Planung von Auftragsvergaben im Vorfeld gehört werden sollten, ob ihr Wort überhaupt etwas gälte, äußerte Chennevières lakonisch:

C'est au directeur des Beaux-Arts à savoir le nom et la valeur des artistes, ce n'est pas aux artistes à savoir le nom du directeur.²⁵⁶

Seine Kunstpolitik verstand Chennevières in monarchischer Tradition als Patronage. Angesichts des weiter oben über die monarchistisch dominierte Republik gesagten ist es nicht verwunderlich, daß Chennevières mit seinem ausgeprägten Rückhalt in konservativen Werten zu Zeiten einer Republik eine so hohe, öffentlich wirksame Stellung einnehmen konnte. Natürlich haben dabei auch seine zweifellos fachlichen Qualifikationen eine Rolle gespielt. Die folgenden Ausführungen sollen die politische Konstellation verdeutlichen, aber auch die Gefahren aufzeigen, die der Panthéonsdekoration durch die Verschiebung der Gewichtungen bis 1879 erwachsen sind.

Das Land hatte also am 8. Februar 1871 eine Nationalversammlung gewählt, in der die monarchistische Mehrheit eine Festlegung der Staatsform verhinderte. Der *Chef du pouvoir exécutif*, Thiers, war von Haus aus ebenfalls kein Republikaner, sah aber keine Alternative dazu, da an eine Restauration nicht zu denken war. Napoléon III war diskreditiert, und erst nach seinem Tod 1873 im englischen Exil konnten die Bonapartisten politisch wieder Fuß fassen. Ihr Thronaspirant war der Sohn des Kaisers, Napoléon Eugène Louis Bonaparte, den sie 1874 als Napoléon IV proklamierten. Er starb allerdings schon 1879 bei einem Gefecht im südafrikanischen Zululand, so daß der Bonapartismus nach nur wenigen Jahren unwiderruflich vor dem Aus stand. Für die ersten Jahre der Republik wäre nur eine Restauration des Königtums in Frage gekommen, doch lag die grundsätzliche Schwierigkeit und letztlich Unmöglichkeit darin, daß sich die Monarchisten nicht auf einen Kandidaten zu einigen vermochten. Sie waren gespalten in Legitimisten und Orléanisten. Erstere hingen den Bourbonen an, und auch Chennevières gehörte zu ihren Parteigängern.²⁵⁷ Die Legitimisten wollten den Grafen von Chambord auf dem Thron sehen, den Gros als Kleinkind an die Kuppeldecke des Panthéons gemalt hatte. 1830 ist jedoch das Haus Orléans in den Besitz der Königswürde gelangt. 1848 hatte Louis-Philipp zugunsten seines gleichnamigen Enkels abgedankt, des Grafen von Paris. Ihn favorisierten die Orléanisten. Thiers mußte dafür Sorge tragen, daß der harte Frieden mit dem mittlerweile gegründeten Deutschen Reich in keine erneute Staatskrise führte. Angesichts nicht vorhandener Restaurationsmöglichkeiten beschritt er den Weg in eine konservativ geprägte Republik, die versuchte, alles Radikale fernzuhalten, um die traditionsverbundenen Kräfte nicht gegen sich aufzubringen. Bei den verfassungsmäßigen Nachwahlen im Juli 1871 hatte es sich dann auch gezeigt, daß die Niederschlagung

²⁵³ ROOS 1989, S. 55.

²⁵⁴ ROOS 1989, S. 56.

²⁵⁵ CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979), quatrième partie (1888), S. 91.

²⁵⁶ CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979), première partie (1883), S. 58.

²⁵⁷ VAISSE 1989, S. 252.

der Kommune einer Akzeptanz der Republik zugute kam, welche sich durch ihr unbittliches Durchgreifen als Ordnungsfaktor erwiesen hatte. Angesichts der gelähmten Verhältnisse innerhalb der royalistischen Lager und ihrer Dominanz gegenüber den Republikanern waren alle politischen Entscheidungen von Kompromissen geprägt, die den politischen Richtungen die Hoffnung beließen, ihre verfassungspolitischen Optionen wahren zu können. Die Entscheidung der Nationalversammlung, ihren Sitz nach Versailles zu verlegen, war ein solcher Kompromiß. Auch das Ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts war ein getreues Spiegelbild der Notwendigkeit, Antagonismen zu vereinen. Dieses politisch-administrative Mischwesen umfaßte neben der Kunst die Bildungspolitik, die als Ressort eine typisch republikanische Errungenschaft darstellte, sowie die Belange des christlichen Kultus, welcher später als staatsverbundene Instanz in die Schußlinie republikanischer Agitation geraten sollte.

Die von Jacques Victor Albert duc de Broglie geführte konservative Mehrheit der Versammlung warf Thiers zunehmend vor, allzu offen für die Republik als Staatsform einzutreten und damit den Pakt von Bordeaux aufzuweichen. Nachdem Thiers ein Gesetz über die endgültige Organisation der Republik eingebracht hatte und in der Abstimmung darüber unterlag, trat er am 24. Mai 1873 zurück. Noch am selben Tag wurde MacMahon, der royalistische General, zum Präsidenten gewählt, welcher Broglie anderntags mit der Leitung der Politik betraute. In einem Brief an den Präsidenten der Assemblée nationale ließ der General am Tage seiner Wahl wissen:

[A]vec l'aide de Dieu, le dévouement de notre armée, qui sera toujours l'armée de la loi, l'appui de tous les honnêtes gens, nous continuerons ensemble l'œuvre de la libération du territoire et du rétablissement de l'ordre moral dans notre pays.²⁵⁸ (Hervorhebung EW)

Es brach nun eine bis 1879 währende Zeit an, die geprägt war durch die Auseinandersetzungen der Republikaner mit ihrem reaktionären Präsidenten. MacMahon beabsichtigte eine Politik des „rétablissement de l'ordre moral“ zu betreiben, um republikanischen Neigungen des Wahlvolks entschieden entgegenzutreten. Während zu Broglies ersten Anordnungen das Verbot der Feste zum 14. Juli gehörte, versuchte MacMahon noch 1873 das Ende der Republik herbeizuführen, indem er danach strebte, mit einem Kompromiß von Legitimisten und Orléanisten eine Restauration durchzusetzen. Die Abmachung zwischen den monarchistischen Fraktionen bestand darin, daß die Orléanisten den Grafen von Chambord akzeptierten, sofern, da dieser kinderlos war, der Graf von Paris ihn dereinst ablösen könnte. Doch war der Legitime nicht bereit, die Souveränität des Volkes anzuerkennen, geschweige denn ein Parlament. Er beharrte auf seinem „göttlichen Recht“ und forderte, statt der Trikolore die weiße Fahne der Bourbonen einzuführen. In der Auseinandersetzung um eine mögliche Rückkehr zur Monarchie beschloß die Versammlung vielmehr, einen Ausschuß für die Verfassungsgesetze zu bilden, so daß der Graf in seiner Halsstarrigkeit, die schon seinem Großvater Charles X eigen war, der Republik einen gewissen Dienst erwies. Es ist bezeichnend für den inneren Zustand des Landes, daß der Präsident diese Verletzung des Paktes von Bordeaux im Gegensatz zu seinem Vorgänger Thiers um ganze sechs Jahre politisch überlebte. In diesem Klima amtierte Chennevières als *Directeur des Beaux-Arts*.

Die ersten Maßnahmen, die Chennevières ergriffen hat, dienten dazu, sich das Amt und die von ihm abhängigen Institutionen nach seinen Vorstellungen einzurichten. So verfügte er am 26. Dezember 1873, das von Blanc erst im April des Jahres eröffnete Musée des copies wieder zu schließen.²⁵⁹ Es war im Palais de l'Industrie und damit unter dem gleichen Dach wie der Salon untergebracht. Blanc hatte mit seinem Museum beabsichtigt, den akademischen Klassizismus fester zu etablieren,

²⁵⁸ *Journal officiel de la République Française*, 5. Jg. (1873), Nr. 142 (25. Mai), S. 3305, 2. Spalte.

²⁵⁹ ROOS 1989, S. 57.

indem er den Malern kopierte Meisterwerke der italienischen Renaissance präsentierte. Gleichmaßen sollte der Salonbesucher auf den Unterschied zwischen Hochkunst und gängiger Salonware aufmerksam gemacht werden.²⁶⁰ Hinter dieser Institution stand einmal mehr der Wunsch, die Historienmalerei zu fördern. Chennevières ging einen anderen Weg. Von einer breitenwirksamen, einsichtsfördernden Ausstellung hielt er gar nichts, zumal das Museum für den Salon dringend benötigten Platz in Beschlag nahm; vielmehr verfolgte er das gleiche Ziel, indem er auf ein elitäres Gremium setzte: Am 27. Dezember, einen Tag nach der Abschaffung des Museums, rief er die Commission des Beaux-Arts ins Leben, ein inklusive Sekretär zwölf Mitglieder umfassender Zirkel, der die Administration beraten sollte.²⁶¹ Das im *Journal officiel* publizierte Gründungsdokument führte folgendes aus:

Le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts,
Sur la proposition du directeur des beaux-arts,

Arrête:

Art. 1^{er}. Une commission des beaux-arts est instituée auprès de la direction des beaux-arts.

Article 2. Sont nommés membres de cette commission: MM. [Paul Léon] Aclouque, [Charles-Ernest] Beulé, [Jules] Buisson, [Alexandre] Clapier, membres de l'Assemblée nationale; [Jacques] de Cardaillac, directeur des bâtiments civils; H[enri] Delaborde, membre de l'Institut, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale; [Eugène] Guillaume, membre de l'Institut, directeur de l'école des beaux-arts; [?] Michaux, chef de la section des beaux-arts à la préfecture de la Seine; MM. [Frédéric] Reiset, conservateur des peintures du musée du Louvre; le comte d'Armaillé [Louis comte d'Armaillé]; [Maurice] Cottier.

Art. 3. M. [?] Gentil est nommé secrétaire de la commission.

Art. 4. Le présent arrêté aura son effet à partir de ce jour.

Fait à Versailles, le 27 décembre 1873.

De Fourtou.²⁶²

Diese aus Fachadministratoren und Kennern bestehende Kommission bestand nicht einmal zwei Jahre und wurde im Mai 1875 durch den Conseil supérieur des Beaux-Arts abgelöst, der auf Betreiben des Ministers Wallon gegründet wurde²⁶³ und bis 1940 tätig war. Sehr zu Chennevières' Verärgerung – er war in die Umwandlungspläne nicht eingeweiht²⁶⁴ – stand der Minister dem Rat vor, während der *Directeur des Beaux-Arts* nur einer von zwei Vizepräsidenten war.²⁶⁵ Dem Rat gehörten anfänglich 32 Mitglieder an, nämlich sog. *membres de droit*, welche Ministerien und Institutionen vertraten, außerdem solche, die für jeweils ein Jahr von den Akademien entsandt waren und schließlich zwölf ebenfalls jährlich neu bestimmte Künstler. Daß Künstler im Rat vertreten waren, hat Chennevières ebenfalls nicht behagt.²⁶⁶ Unter ihnen befanden sich sechs Maler und zwei Bildhauer. 1875 waren es die Maler Henri Lehmann, Charles Muller, Alexandre Cabanel, Léon Bonnat, Jules Dupré und Pierre-Charles Comte sowie die Bildhauer Jules Cavelier und Paul Dubois, 1878 saßen die Maler Jean-Léon Gérôme, Paul Baudry, Jules Élie Delaunay darin.²⁶⁷ Beraten von diesem Kreis machte Chennevières dekorative Großprojekte zum wichtigsten Programmpunkt seiner Amtszeit. Das Musée du Luxembourg wurde mit Plafondmalereien versehen und das Treppenhaus mit eigens dafür angefertigten Gobelins behängt. Zur Ausschmückung der Cour de cassation im Palais de justice erhielten Luc-Olivier Merson und Baudry Aufträge für Wandbilder,²⁶⁸ des weiteren geht die Ausstattung des *grand escalier* in den Archives Nationales auf Chennevières' Initiative zurück. In der Provinz ließ er das Treppenhaus im Museum der Stadt Amiens durch

²⁶⁰ MAINARDI 1993, S. 46.

²⁶¹ MAINARDI 1993, S. 48 und 166 (Anm. 49).

²⁶² *Journal officiel de la République Française*, 5. Jg. (1873), Nr. 357 (30. Dez.), S. 8236, 3. Spalte bis S. 8237, 1. Spalte.

²⁶³ MAINARDI 1993, S. 49.

²⁶⁴ GENET-DELACROIX 1992, S. 70.

²⁶⁵ *Journal officiel de la République Française*, 7. Jg. (1875), Nr. 139 (23. Mai), S. 3633, 2. Spalte.

²⁶⁶ GENET-DELACROIX 1992, S. 68.

²⁶⁷ Siehe die Übersichten bei GENET-DELACROIX 1992, S. 22 f und 34 f.

²⁶⁸ Zu Mersons Bildern in der Galerie Saint-Louis siehe AK MERSON 2009, S. 134–137.

Pierre Puvis de Chavannes auszieren, und Kapellen in der Kathedrale von La Rochelle und der Kirche Saint-Michel in Lille wurden mit religiösen Szenen dekoriert. Wandschmuck erhielten auch die *Chambre de commerce* in Bordeaux und die *Palais de justice* von Montpellier, Le Havre und Rouen.²⁶⁹ Für sein bedeutendstes Werk, die Dekoration des Panthéons, beriet sich Chennevières im Vorfeld mit Vertrauten, darunter sogar auch Künstler – „artistes dans le goût desquels j’avais confiance absolue“²⁷⁰. Er nennt den bereits erwähnten Eugène Guillaume, Paul Dubois, Jules Élie Delaunay und Pierre-Victor Galland, alles Künstler, die an der Dekoration schließlich mitgewirkt haben. Im Februar 1878 dachte er sogar daran, seine Aktivitäten auf dem Gebiet der Gebäudedekoration über das ganze Land auszuweiten. An den Minister Bardoux richtete er einen Rapport, in dem er folgenden Vorschlag unterbreitete:

Je vous proposerai aujourd’hui, monsieur le ministre, d’étendre et de régulariser le principe de tels travaux en l’appliquant aux hôtels de ville, aux palais de justice, aux facultés de droit et de médecine, de sciences et de lettres, aux bibliothèques et aux musées, aux chambres de commerce de la province, à tous les édifices, en un mot, qui relèvent soit de l’Etat, soit des municipalités. Ce ne serait, d’ailleurs, que reprendre une tradition fort usitée en France à nos grandes époques d’art et particulièrement au dix-septième siècle, et dont témoignent l’hôtel de ville de Lyon, les palais de justice de Rennes et de Montpellier, et l’histoire de tant d’autres monuments de province à Rouen, à Aix, à Marseille, à Dijon, à Toulouse, partout!²⁷¹

Bardoux machte sich die Sache zu eigen und erkundigte sich per Rundschreiben bei allen Präfekten des Landes nach geeigneten Objekten, doch entließ er Chennevières am 27. Mai. Ausschlaggebend war Chennevières’ wohl nicht mehr tolerierbare selbstherrliche Amtsführung: „As the director of fine arts, he is infamous for having been high-handed, self-righteous, and manipulative, and for having alienated most of the artistic community. For these traits of personality, de Chennevières was forced to resign his post in May 1878.“²⁷² Chennevières sah seinen Rücktritt eher durch die äußeren Umstände bedingt, und der Minister entließ ihn erst auf sein Ersuchen hin, was die wahren Verhältnisse kaschiert hat. Im Rücktrittsdokument vom 18. Mai schrieb Chennevières:

J’ai combattu quatre ans sans relâche. Mais aujourd’hui je suis à bout de forces, et les attaques systématiques et profondément injustes vont grossissant chaque jour contre moi.²⁷³

Immerhin muß man Chennevières zugute halten, daß er sich im Gegensatz zu seinen Nachfolgern in der Welt der Kunst und der Künstler bestens ausgekannt hat, und daß er immer bestrebt war, sein Wissen und seinen Einfluß für die Kunst geltend zu machen.

Chennevières war ein Vielschreiber in eigener Sache, sogar seine Rapporte an den vorgesetzten Minister suchte er bei möglichst vielen Publikationsorganen unterzubringen. Für das Verständnis des Dekorationszyklus im Panthéon ist seine eigene Darstellung das wichtigste Dokument. Chennevières veröffentlichte sie innerhalb einer „Souvenirs d’un directeur des Beaux-Arts“ betitelten Reihe, die in der Zeitschrift *L’Artiste* in den Jahren 1883 bis 1889 erschien. Die Ausführungen zum Panthéon sind in den Ausgaben der Monate Juli 1884 bis Februar 1885 abgedruckt, nur in der November-Ausgabe gab es keinen Beitrag von Chennevières. Sobald die Zeitschriftenbeiträge einen bestimmten Umfang erreicht hatten, wurden sie als Sonderdrucke veröffentlicht. Dies läßt nicht nur auf Chennevières’ Eitelkeit schließen, sondern auch auf eine hohe Bedeutung, die der Herausgeber der Zeitschrift diesen Dienstmemoiren zumaß. Die Sonderdrucke sind von I bis V durchnummeriert, nur das 1885 erschienene Heft mit den Kapiteln zum Panthéon (die in die Mitte von Sonder-

²⁶⁹ VAISSE 1995, S. 181 f.

²⁷⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 75.

²⁷¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1878, Nr. 6 (9. Feb.), S. 42 f.

²⁷² AQUILINO 1993, S. 702.

²⁷³ Lettre à M. le Ministre de l’Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts 18 Mai 1878, in: CHENNEVIÈRES 1878 A, S. 119 ff, hier S. 121.

druck II gehört hätten) blieb ohne Nummer und steht als monographische Studie für sich. Als die Sonderdrucke 1979 als Reprint veröffentlicht wurden,²⁷⁴ haben die Herausgeber aus diesem Grund das Panthéon ausgespart und einer separaten Edition vorbehalten, die bis heute nicht erschienen ist.

Chennevières' Text zum Panthéon besteht zur einen Hälfte aus einer Darstellung des Ausstattungsverlaufs von 1790 bis 1874, zur anderen aus einer Schilderung der eigenen Bemühungen um die Dekoration desselben. Den historischen Vorlauf, der für sich genommen den Ruf des Autors als eines Gelehrten rechtfertigt, hatte Chennevières bereits 1880/81 in der *Gazette des Beaux-Arts* veröffentlicht²⁷⁵ und für *L'Artiste* um einige Passagen erweitert. Seine gesamten „Souvenirs“ verfaßte Chennevières in der Zeit nach seinem Direktorat. Die Kapitel zum Panthéon wird er im Bewußtsein geschrieben haben, daß die Darlegung und Erläuterung seiner Intentionen aus historischer Perspektive einmal wichtig werden könnten, denn in der Zeit der Abfassung zeichnete sich die Umwidmung des Panthéons bereits ab. Äußerer Anlaß zur Bestimmungsänderung des Gebäudes war der Tod Victor Hugos im Mai 1885. Hugo, eine Symbolfigur der Republikaner, ist als erster nach einer Unterbrechung von siebzig Jahren wieder panthéonisiert worden. Auf die damit verbundene Umwidmung geht der im Laufe des Jahres 1885 erschienene Sonderdruck nur am Schluß ein,²⁷⁶ und bei allem, was über Chennevières gesagt worden ist, konnte er der Entwicklung nur mit Unverständnis und Enttäuschung gegenüberstehen.

Im folgenden wird nach dem Sonderdruck zitiert, für den Chennevières die Folge der Zeitschriftenartikel, wie für die anderen Sonderdrucke auch, geringfügig überarbeitet hat.²⁷⁷

Die erste Eingabe vom 28. Februar 1874

Am Anfang der Panthéonsdekoration steht ein Rapport, den Chennevières mit Datum vom 28. Februar 1874 an den *Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts*, Fourtou, sandte (siehe Textanhang Nr. 3).²⁷⁸ Chennevières liefert darin ein Kabinetstück des Werbens und Verheißens, und wenn seine Hauptgedanken im folgenden wiedergegeben werden, so darf nicht außer Acht gelassen werden, daß die Worte von einer Rhetorik bestimmt sind, die den Minister zur Zustimmung bewegen sollte. Chennevières' Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß sich die französische Malerei seit etwa vier Jahrzehnten, also seit den späten Jahren der Julimonarchie, auf dem Höhepunkt ihres Glanzes befände. Die ganze Welt würde nach Frankreich blicken und ihre Maler nach Paris senden, damit sich die Künstler am Vorbild der *école française* schulden. Den Beweis der überragenden Leistungsfähigkeit habe die französische Kunst auf den Weltausstellungen der Jahre 1855 und 1867 erbracht, und noch auf der Weltausstellung des Vorjahres, in Wien, sei deutlich geworden, „que la France n'a point perdu la suprématie en matière d'élégance et de goût“. Allerdings hätten hier schon die ersten Protagonisten gefehlt, allen voran der 1867 verstorbene Ingres, mit dessen Tod in der Tat eine vielstimmige Lamentatio um den Tod der Historienmalerei eingesetzt hatte.²⁷⁹ In dem 1878 publizierten Rechenschaftsbericht über seine vier Jahre als *Directeur des Beaux-Arts* nennt Chennevières neben Ingres noch den 1863 verstorbenen Eugène Delacroix sowie die beiden Bildhauer François Rude und

²⁷⁴ CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979).

²⁷⁵ CHENNEVIÈRES 1880/81. Siehe die Konkordanz zu CHENNEVIÈRES 1885 in der Bibliographie.

²⁷⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 143–146.

²⁷⁷ Siehe die Bemerkung zu Beginn des Avertissements in: CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979).

²⁷⁸ Handschrift, die bis auf unwesentliche Abweichungen den Stand der Ausfertigung aufweist, in Paris, Archives nationales, F21 4403, Dossier 1874 (Rapport du Directeur des Beaux-Arts au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, proposant de réaliser la décoration complète de l'édifice). Abdrucke des Rapports in: *Journal officiel de la République Française*, 6. Jg. (1874), Nr. 65 (7. März), S. 1773 f; *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Jg. 1874, Nr. 12 (21. März), S. 115 f; CHENNEVIÈRES 1878 B, S. 4 ff; CHENNEVIÈRES 1885, S. 72 ff. – Die folgenden Zitate nach letztgenannter Stelle.

²⁷⁹ BECK 1999, S. 361.

Pierre-Jean David d'Angers, die bereits 1855 bzw. 1856 gestorben waren, als verlorene „maréchaux“ der französischen Schule.²⁸⁰

Was also sei zu tun, um vom Ruhm einer solchen Malerschar künftigen Generationen künden zu können? Chennevières stellt fest, daß die Kunstadministration noch nicht genügend in dieser Richtung unternommen habe. Sie habe sich im Gegenteil bislang in erster Linie mit der Vergabe kleinerer, einzelner Aufträge begnügt, wodurch so mancher künstlerischer Elan gehemmt worden sei. Hingegen würde ein großes Projekt fehlen, welches ein allseits anerkanntes Denkmal französischen Kunstvermögens darstellen könne. In dieser Frage stehe die von ihm geleitete Administration in der Pflicht, denn sie habe „pour première raison d'être de faire produire des œuvres grandes ou exquisés“. Nach Ansicht des Direktors sei die Wandmalerei das Medium, in welchem das Streben einer jeden großen Kunstepoche kulminiere. Hier könne auch die *école française* „son expression la plus haute“ finden. Er erinnert an die Kirchen und Paläste von Florenz, Rom und Venedig, an Antwerpen (wo er wohl an das Haus von Peter Paul Rubens gedacht haben wird) und führt für das französische 16. Jahrhundert das Schloß von Fontainebleau mit seinen von italienischen Kräften ausgeführten manieristischen Dekorationen an, für das 17. den Louvre, das Pariser Hôtel Lambert und Versailles, für das 18. schließlich das ebenfalls in Paris stehende Hôtel Soubise. Was nun das gegenwärtige 19. Jahrhundert angehe, so könne sich zwar die Stadt Paris ihrer Kirchendekorationen rühmen und des Rathauses, welches nach seiner Zerstörung in der Zeit der Kommune gerade reich dekoriert wiederaufgebaut wurde, die Direction des bâtiments civils des Opernhauses, welches zum Zeitpunkt des Rapports etwa zehn Monate vor seiner Vollendung stand; die Direction des Beaux-Arts habe dagegen noch kein Dekorationsunternehmen größerer Art aufzuweisen. Eben dies möchte Chennevières ändern: Er schlägt Fourtjou vor, das Panthéon mit einer Dekoration versehen zu lassen. Dieser ebenfalls der Direction des bâtiments civils unterstehende Bau sei insofern ein Glücksfall, als daß er nicht allein nationale Bedeutung für sich reklamieren könne, er sei bislang auch noch bar jeglichen festen Schmucks. Hierfür könne nun, unter Konzentration aller finanziellen Mittel über drei oder vier Haushaltsjahre, von der bisherigen Praxis abgewichen werden, welche die Gelder lediglich „dans de médiocres commandes“ verstreut habe. Vielmehr sollten die Anstrengungen auf folgendes gerichtet werden:

à entreprendre, combiner, mûrir et conduire à bien, si c'est possible, la décoration complète, immense et infinie dans ses détails d'un tel édifice national, décoration étudiée d'abord en son ensemble, puis dirigée dans toute l'unité de son invention, de manière à en former un vaste poème de peinture et de sculpture à la gloire de cette S^{te} Geneviève qui restera la figure la plus idéale des premiers temps de notre race, poème où la légende de la patronne de Paris se combinerait avec l'histoire merveilleuse des origines chrétiennes de la France. (Hervorhebungen EW)

Dieser Passus ist der Kern des Programms, das der *Directeur des Beaux-Arts* zunächst (es wurde alsbald modifiziert) im Panthéon dargestellt sehen mochte: Ein Zyklus aus Bildern und Skulpturen sollte zu Ehren sainte Genevièves, Patronin der Stadt Paris und Gestalt aus der Frühzeit des christlichen Frankreich, entstehen, wobei der Begriff „poème de peinture“ eine die Wandmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestimmende Vorstellung bezeichnet.²⁸¹ Chennevières beabsichtigte, im Panthéon ein von dem „pompeux monument de l'Opéra“ deutlich geschiedenes, zweites Vorhaben zu etablieren. Denn während Frankreich mit der Oper vor den Augen der Welt beweisen würde, „ce que peut son génie appliqué à l'architecture des Fêtes théâtrales“, so könne das Land im Panthéon demonstrieren, daß

les œuvres qui exigent plus particulièrement la gravité et la vigueur solide conviennent encore à nos artistes, et qu'après avoir fait preuve aux yeux de l'Europe de dons inestimables d'esprit,

²⁸⁰ CHENNEVIÈRES 1878 B, S. 3.

²⁸¹ GERMER 1988, S. 113.

de grâce et d'élégance, ils sont capables de remonter aux sommets les plus sévères et les plus nobles de l'art religieux et patriotique. (Hervorhebung EW)

Chennevières bittet den Minister abschließend – „si cette pensée vous agréée“ –, die Vorarbeiten für das Unternehmen aufnehmen zu dürfen. Er wolle sich dafür mit Victor Louvet zusammentun, der als Architekt des Panthéons allen Maßnahmen seine Zustimmung geben mußte. Die ersten Aufträge für Bilder und Skulpturen sollten schon ins nächste Haushaltsjahr 1875 aufgenommen werden.

An dieser ersten Eingabe können die Intentionen abgelesen werden, die Chennevières mit seinem Vorhaben verfolgte: Zum einen galt es, anhand eines Ensembles von Bildern und Skulpturen unter Beweis zu stellen, welche einen hohen Stand die französische Kunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erreicht habe. Zum anderen möchte er die Werke auf einen religiösen Inhalt verpflichten, der auf der nationalen Bedeutung des auszus schmückenden Ortes gegründet ist. Im Panthéon werden beide Absichten zusammengeführt: Erst durch einen ihr angemessenen Inhalt, nämlich die Religion, könne die Kunst Gemessenheit („gravité“) und Lebenskraft („vigueur solide“) erlangen. Diese Tugenden betrachtet Chennevières zwar als der französischen Kultur immanent, doch weiß er, daß sie nur dort zur Blüte gelangen können, wo ihnen ein geeigneter Rahmen bereitet ist. Hier macht sich Chennevières' Vergangenheit als jahrelanger Organisator des Salons bemerkbar: Nach landläufiger Auffassung, die auch der *Directeur* teilte, würde im Salon die gängige, kommerziell orientierte Kunst dominieren, die sich auf das Private konzentrierte und in keiner Weise eine öffentliche Wirksamkeit anstrebe. Bei aller Wertschätzung, die er damals noch für diese Veranstaltungsform gehegt hat, sah er dadurch die Existenz der *grande peinture* gefährdet. Chennevières wußte, daß öffentlichkeitswirksame Kunst, die sich in ihren Aussagen an eine Allgemeinheit richtete, nur mit besonderen Anstrengungen gedeihen würde, womit er der letzte einer ganzen Reihe von Administratoren war, die sich um die Förderung der Historienmalerei bemüht haben. Charles François Paul Lenormand de Tournehem und Charles-Claude comte Labillarderie d'Angiviller waren Mitte des 18. Jahrhunderts die ersten, die Chennevières in der Einsicht vorangegangen waren, daß der Salon und die vornehmste Gattung der Malerei auf unterschiedliche Weise funktionierten. Zu der Zeit, in der sich Chennevières mit dem Ausstattungsprogramm für das Panthéon befaßte, beschäftigte er sich auch mit der Förderung der Historienmalerei beim künstlerischen Nachwuchs. In einem am 16. Mai 1874 abgefaßten Rapport an den Minister regte er eine Neuregelung des Romstipendiums an, das in seiner bisherigen Handhabung den Verfall der Historienmalerei nicht aufzuhalten vermocht habe; die jungen Maler würden sich ohne eine spezielle Förderung „se laissent aller aux tentations débilantes du petit art véral“,²⁸² womit er die Verlockungen des Salons meinte. Mit seiner Initiative einer Panthéonsdekoration hatte Chennevières nicht etwa vor, gegen den Salon zu arbeiten; er wollte vielmehr der künstlerischen Qualität, die er dort sah, einen weiterführenden Weg eröffnen, gewissermaßen ein Feld ihrer letztlich Erfüllung mit Ausstrahlung auf die Gegenwart und Zukunft. In der zweiten Eingabe, die im nächsten Abschnitt behandelt wird, spricht sich Chennevières noch einmal über seine Intentionen aus:

[J]'ai la ferme conviction, basée sur leurs œuvres déjà renommées, que les artistes [...] feront honneur à votre confiance; vous leur aurez ouvert un large concours, mémorable peut-être, utile en tous cas à l'émulation de la génération actuelle, et où, surexcités par la solennité du monument et par le but national de l'œuvre, ils n'épargneront, à coup sûr, ni leurs forces ni leur courage.²⁸³ (Hervorhebungen EW)

²⁸² Rapport au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, Paris, le 16 mai 1874, in: *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1874, Nr. 21 (23. Mai), S. 208.

²⁸³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 79.

Der Direktor wußte den Minister auf seiner Seite, denn bei der Verteilung der Preise für die Künstler, die am Salon des Jahres 1873 teilgenommen haben, hatte Fourtou eine Ansprache gehalten und sich ganz im Sinne Chennevières' beklagt:

Ceux qui ont le plus admiré votre exposition, à Paris et à Vienne, n'ont cependant pas manqué d'observer que, par une tendance trop marquée, vous incliniez à la peinture anecdotique et que vous délaissiez la grande peinture. Il faut réagir; *il faut aspirer à grandes œuvres*. Le joli, le gracieux ne sont pas à dédaigner, mais c'est surtout vers le beau que doit s'élever votre ambition.²⁸⁴ (Hervorhebung EW)

Chennevières hatte großes Vertrauen in die Leistungsfähigkeit der Kunst seiner Zeit; er erwartete von ihr, daß sie sich im Dienst der Religion und des Vaterlandes glanzvoll zu bewähren vermag. Im Panthéon sollten Werke entstehen, die in der Lage sind, nicht nur von der historischen Bedeutsamkeit der Stätte Zeugnis abzulegen, sondern darüber hinaus auch auf die christlichen Heilserwartungen des französischen Volkes zu verweisen. Die Kombination dieser Ansprüche war in seiner Zeit einzigartig. Zu der hohen Bestimmung paßte es, daß die Sujets in der Würde der Wandmalerei präsentiert werden sollten. Wandmalerei hat es zu allen Zeiten der Kunst gegeben, doch im 19. Jahrhundert ist sie im historischen Rückgriff auf die Zeit der italienischen Renaissance zu einer von vielen theoretischen Überlegungen begleiteten, mit hohen Erwartungen bedachten Ausdrucksform avanciert. Chennevières hoffte nichts weniger, als im Panthéon das Hauptwerk der französischen Malerei auf den Weg zu bringen, welches im Bewußtsein seines Wertes als Wandmalerei realisiert werden sollte. Die Fähigkeiten, die man der Wandmalerei zuschrieb, nämlich Dauerhaftigkeit und die besondere Eignung für allgemeingültige Aussagen, wurden in den Dienst genommen, um der Gegenwart die Größe der christlichen und nationalen Vergangenheit zu verkünden. Ob man sich dem Ensemble über die darstellerischen Fähigkeiten der Künstler nähert oder über den hochgestimmten Inhalt der Bilder: Im Panthéon sollten sich, so Chennevières' Intention, das Können der Künstler, die Nobilität des malerischen Mediums, die Würde des Ortes und der von ihm bezogene Inhalt harmonisch vereinen.

Wenn es um die Wirkmächtigkeit französischer Kunst ging, so betrachtete sie Chennevières als zivilen Kampfplatz um Ruhm und Ehre der Nation, was das militärische Vokabular seiner Eingabe belegt – so spricht er von „une des plus magnifiques légions d'artistes“, die auf den Weltausstellungen „triumphes“ gefeiert habe; noch sei die Leistungsfähigkeit der Maler nicht vollends zur Ehre des Landes ausgeschöpft, vielmehr habe der Staat es zugelassen, daß „une telle force de bataillons incomparables“ lediglich mit kleinen, punktuellen Aufträgen beschäftigt worden sei. Chennevières' Einstellung, daß die Kunst Ruhm und Ehre erkämpfen könne, dürfte allgemein verbreitet gewesen sein, gerade wenn es um das Verhältnis des 1870/71 von einer empfindlichen Niederlage heimgesuchten Landes gegenüber dem Ausland ging.

Chennevières' erste Eingabe hat ihr Ziel nicht verfehlt, Fourtou erteilte seinem Kunstdirektor die Erlaubnis, die Dekoration des Panthéons in Angriff zu nehmen, und der Rapport wurde daraufhin im *Journal officiel* veröffentlicht. Als Klippe hingegen erwies sich der Architekt Louvet. Er war zunächst

rétif à tout décor intérieur de peinture capable de compromettre les lignes si pures et la douce harmonie pâle à laquelle ses yeux s'étaient habitués dans le monument dont il avait la responsabilité.²⁸⁵

Mit dieser Einstellung erwies sich Louvet als Vertreter jener Gruppe, die Soufflots Gebäude als Ausdruck einer besonderen harmonischen Ausgewogenheit begriffen,

²⁸⁴ Distribution des récompenses aux artistes ayant exposé au Salon de 1873, in: *Journal officiel de la République Française*, 5. Jg. (1873), Nr. 20 (4. Nov.), S. 6682 f, Zitat S. 6683. – Vgl. Chennevières' Zitat aus dem Rapport vom 28. Feb. 1874: „Or la Direction des Beaux-Arts a pour première raison d'être de faire produire des œuvres grandes ou exquises selon la nature des talents qu'elle rencontre et selon les cadres qu'elle trouve à leur offrir.“

²⁸⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 75.

die allein durch das Linienspiel architektonischer Formen erzeugt wird und vor jeglicher Beeinträchtigung geschützt werden müsse²⁸⁶ – und das, obwohl der Bau durch die Vermauerung der Fenster und die Verstärkung der Vierungspfeiler bereits empfindliche Einbußen hatte hinnehmen müssen. Diese Einstellung hat Tradition und ist beispielsweise beim Architekten Antoine-François Peyre greifbar, der sich 1806 in einer Schrift über die prekäre Statik des Gebäudes wie folgt geäußert hatte:

Die Kirche Sainte-Geneviève ist allgemein eines der schönsten Denkmäler, das man kennt; es hat in ganz Europa seit einem halben Jahrhundert Bewunderung hervorgerufen: man kann sein Inneres als das Schönste ansehen, das es in dieser Art gibt. [...] Es herrscht eine solche Harmonie in allen Teilen dieses Inneren, die verhältnismäßigen Proportionen sind hier so gut eingehalten, da es unmöglich wäre, etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen, ohne diesen Charme und das ganze Ansprechende dieses einfallreichen Aufbaus zu zerstören.²⁸⁷

Die zweite Eingabe vom 7. Mai 1874 und die Schriften Bonnefoys

Chennevières gelang es, den Architekten Louvet von einer Dekoration des Gebäudes zu überzeugen, und am 7. Mai präzisierte Chennevières das Programm in einem zweiten Rapport, der die Grundlage der Dekoration bildet (siehe Textanhang Nr. 4).²⁸⁸ Gegenüber dem ersten war im zweiten nicht mehr die Rede von der „histoire merveilleuse des origines chrétiennes“, sondern von der „histoire religieuse de la France“. Diese Verallgemeinerung öffnet den Zyklus für Themen späterer Epochen und mag auf einen Vorschlag des Abbé Claude Bonnefoy zurückgegangen sein, an den sich Chennevières in Fragen der Sujets gewandt hatte.²⁸⁹ Bonnefoy war Doyen der Bruderschaft zu Ehren sainte Genevièves und damit geistlicher Hausherr der *basilique nationale*.²⁹⁰ In einem wohl von ihm abgefaßten Konzept, das nachfolgend im Zusammenhang mit dem Bilderfries behandelt wird, stehen weitere inhaltliche Grundsätze der Dekoration, die in ihrer Prägnanz bemerkenswert sind. Sie dokumentieren die Abkehr von der anfänglichen Beschränkung auf die christliche Frühzeit des Landes:

Les Peintures et les Sculptures, qui doivent décorer l’Eglise de Ste Geneviève, sont destinées à reproduire à grands traits (ce que nous appellerons par une association de mots dont nous demandons la permission de nous servir, parce qu’elle nous paraît seule exprimer d’une manière à la fois complète et précise, le programme adopté):

L’HISTOIRE RELIGIEUSE-NATIONALE DE LA FRANCE

Tous les sujets traités, tous les personnages représentés, seront marqués de ce double signe de Chrétien et de Français. La nature de l’Edifice réclame qu’il en soit ainsi. La Basilique de Ste Geneviève est, en effet, à la fois un temple catholique et un monument national; c’est consacrer ce double caractère que d’écrire sur ses murailles par la patelle et le ciseau, comme d’autres l’ont fait dans les livres par la plume et le crayon, les grandes œuvres qu’ont accomplies nos ancêtres, au double titre, confondu dans leur personne, de Chrétien et de Français.²⁹¹

Der Abbé hat sich auch öffentlich zur Dekoration geäußert, und zwar in zwei Führern, die er für die Besucher des Panthéons abgefaßt hatte. Sie sind wie Chennevières’ „Souvenirs“ bedeutende Quellen, denn Bonnefoy hatte die Künstler um Auskünfte über ihre Werke gebeten, aus denen er ausgiebig zitiert, ohne allerdings die Übernahmen kenntlich gemacht zu haben.²⁹² Der erste Führer erschien anlässlich der

²⁸⁶ Dieser Aspekt spielte auch in der weiter unten besprochenen Parlamentsdebatte (siehe Textanhang Nr. 7) eine gewisse Rolle. Zur Verträglichkeit von Malerei und Soufflots Architektur siehe auch CHENNEVIÈRES 1885, S. 11 f.

²⁸⁷ PEYRE 1806, S. 3.

²⁸⁸ Abdrucke des Rapports in: *Journal officiel de la République Française*, 6. Jg. (1874), Nr. 134 (17. Mai), S. 3300 f; *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1874, Nr. 21 (23. Mai), S. 205 f; CHENNEVIÈRES 1878 B, S. 6–9; CHENNEVIÈRES 1885, S. 76–79. Die folgenden Zitate nach letztgenannter Stelle. Auszüge aus dem Rapport auch in BONNEFOY 1878, S. 28 f.

²⁸⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 77.

²⁹⁰ Über seine Person ließ sich nichts Weiteres ermitteln. Sein Name fehlt sowohl im Dictionnaire de Biographie Française als auch im Index Biographique Français.

²⁹¹ Paris, Archives nationales, F²¹ 4403, Dossier 1874. Décoration de l’église patronale de Sainte-Geneviève. Programme des peintures et sculptures.

²⁹² CHENNEVIÈRES 1885, S. 84. Chennevières selbst machte regen Gebrauch von Bonnefoys Führern.

Weltausstellung 1878²⁹³ und trug hinter der Bezeichnung „église patronale S^{te}-Geneviève“ den Ausdruck „Panthéon“ in Klammern. In der zweiten Ausgabe ist nur noch vom Panthéon die Rede. Als Erscheinungsjahr dieser Ausgabe ist 1885 anzunehmen. Der Führer wird nach der im Mai erfolgten Umwidmung in Druck gegangen sein; der Tod des am 17. Januar 1886 verstorbenen Malers Paul Baudry ist noch nicht vermerkt. Die zweite Ausgabe hat 36 Seiten und ist damit um ganze 27 Seiten schmaler als die von 1878. Hierfür wurde der Text von 1878 gekürzt, was insbesondere die oben aufgeführten Grundsätze betrifft. Sie sind vom Konzept in die erste Ausgabe des Führers übernommen worden, was die Annahme, daß Bonnefoy der Autor dieses Konzepts sei, untermauert; in der zweiten Ausgabe findet sich nur noch der Ausdruck „Histoire religioso-nationale de la France“, ohne die im Konzept gegebene inhaltliche Ausdeutung dieses Begriffs.²⁹⁴ Ferner sind Stellen eliminiert worden, welche eine Wertschätzung der Stadtpatronin zum Ausdruck gebracht haben sowie Ausführungen über die in den Augen des Kirchenmannes unwürdige Behandlung des Gebäudes zu Zeiten von Revolutionen und der Kommune. Ebenfalls gestrichen wurden Informationen zu den Perioden, in denen das Gebäude als Kirche diente. Näher beschrieben werden in beiden Ausgaben diejenigen Werke der Kampagne Chennevières, die bereits ins Panthéon verbracht worden bzw. in den Ateliers soweit gediehen waren, daß man über sie urteilen konnte. Zitiert wird im folgenden nach der ersten Ausgabe. Sollten sich die betreffenden Passagen auch in der zweiten finden, werden sie mit angegeben.

Außer an Bonnefoy und Louvet hat sich Chennevières in Fragen des Programms und der Gestaltung des Zyklus an den Bildhauer Eugène Guillaume gewandt, Chennevières' späterer Nachfolger im Amt, der seit 1864 Direktor der École des Beaux-Arts war.²⁹⁵

Die von Chennevières projektierte Ausschmückung besteht aus Wandbildern, einem darüber verlaufenden Bilderfries sowie aus Skulpturen. Damit hat er im wesentlichen die Elemente von Chenavards Ausstattungsprojekt übernommen. Allerdings spricht Chennevières in der zweiten Eingabe noch nicht von den Tapisserien, die ebenfalls Aufnahme in die Ausstattung gefunden haben. Wiederholt betont er in dem Dokument, wie sehr sich seine Planung mit den Skrupeln des Architekten vertragen würde, als gälte es, allgemeine Befürchtungen einer Gefährdung der Architektur mit dem Hinweis auf die Unterstützung Louvets als amtierenden Architekten des Gebäudes zu beruhigen.

Die Hauptbilder

Entsprechend der Architektur bemühte sich Chennevières, den Dekorationszyklus klar zu strukturieren. Die Wände der vier gleich langen Schiffe bestehen jeweils aus vier Wandfeldern, die sich durch vorgeblendete Halbsäulen korinthischer Ordnung ergeben. Jedem Maler wurde eine ganze Wand anvertraut, so daß acht Künstler an den Wänden arbeiten konnten. Da jeweils drei der vier Felder zu einem großen Bildfeld zusammengefaßt sind, mußten die Maler die zwei das Bild teilenden Halbsäulen in ihren Kompositionen berücksichtigen. Die Einteilung schafft ein Nebeneinander von einem dreiteiligen und einem einzelnen Bild (Abb. Nr. 45), wobei das Dreierbild immer nächst der Vierung angebracht ist. Von diesem Schema weichen die zwei sich gegenüberliegenden Bildflächen der Vorhalle, die Apsis sowie die zwei Kapellen am Ende der Querschiffe ab: Die Bildflächen gleich hinter den Eingängen besetzen nur je eine Travee; sie schließen oben halbrund und sind breiter als die normalen Bildfelder. Hier hatte Chenavard im Norden das den Zyklus eröffnende Sintflutbild und im

²⁹³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 84.

²⁹⁴ BONNEFOY 1878, S. 31 und BONNEFOY (1885), S. 13.

²⁹⁵ Brief des Ministre de l'Instruction publique, des cultes et des Beaux-Arts an den Ministre des Travaux Publics in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4403, Dossier 1874.

Süden das ihn beschließende Napoléon-Bild projiziert. Die Apsis besteht nur aus drei Wandfeldern, während die Kapellen zu Ehren Mariens und sainte Genevièves jeweils fünf besitzen. Für eine Ausmalung wurden aber nur vier Felder vorgesehen; sie liegen über Eck und rahmen eine Mitteltravee, die für einen Altar samt Heiligenstatue von Malerei freigehalten, dafür aber für die Aufnahme einer Tapisserie bestimmt war (Abb. Nr. 46). Auch hier hat das Programm für jeden der fünf aufgezählten Bereiche einen einzelnen Künstler vorgesehen, so daß die Dekoration insgesamt 13 Malern Platz bot. Da in der Apsis schließlich zwei Künstler tätig geworden sind und die Wand an der Rückseite der Empore später als Malfläche hinzugenommen worden ist, ergibt sich eine Gesamtzahl von 15 Stellen. Die Zahl der beteiligten Maler liegt jedoch bei 14, da Pierre Puvis de Chavannes als einziger zwei Aufträge erhalten hat. Um die Architektur in ihrem Recht zu belassen, blieben die Felder über den Türen rechts und links der Kapellen (Abb. Nr. 47) sowie die Vierungspfeiler, die an ihren zwei Rückseiten die Gliederung der Wände aufgreifen, ohne eine malerische Dekoration. Die Eingangsseite beließ man zunächst gänzlich frei von Malereien; erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts sollte sich dies im Bereich der Empore ändern. Auch Chenavard hatte darauf verzichtet, die Wandfelder zwischen den Eingangstüren mit Bildern zu versehen.

Das Programm (siehe Übersicht Nr. 1 und 2) sah vor, die beiden gegenüberliegenden Bilder der Vorhalle saint Denis zu widmen, „premier apôtre de Paris et [...] introducteur du christianisme dans les Gaules“²⁹⁶. Für das Bild des predigenden saint Denis, welches an der Südseite der Vorhalle entstehen sollte, schlug Chennevières Pierre-Victor Galland vor, während er Léon Bonnat vis-à-vis die Enthauptung des Heiligen malen lassen wollte. Die Wände des Hauptschiffes, also vier Bildensembles, waren dem Leben Genevièves vorbehalten. Im Abschnitt vor der Vierung sollte Puvis de Chavannes rechterhand die Kindheit und frühen Jahre der späteren Stadtpatronin malen, im Dreierbild ihr Leben als Schäferin und im Einzelbild ihre Erziehung. Die Bilder der Nordwand gegenüber dachte Chennevières Jules-Elie Delaunay zu. Er sollte als Einzelbild den Hunnen Attila zeigen, wie er auf Paris zumarschiert, „après avoir brûlé Trèves, Metz, etc.“ Im großen Bild sollte Geneviève zu sehen sein, wie sie die ob der drohenden Gefahr aufgewühlte Menge zu beruhigen sucht und ihr prophezeit, daß die Stadt von der Invasion verschont werde, wie es dann auch geschah. Hinter der Vierung sah das Programm auf der linken Seite eine Bildgruppe vor, welche die Hungersnot während der Belagerung durch die Franken thematisiert. Geneviève hatte es dennoch vermocht, die eingeschlossene Stadt mit Lebensmitteln zu versorgen, die auf Schiffen herangebracht wurden. Auf dem Einzelbild verteilt sie die Speisen an die Hungernden, die ihr dafür freudig Beifall spenden. Für diese Sujets schlug Chennevières Ernest Meissonier vor. An der Südwand gegenüber wollte Chennevières Jean-Léon Gérôme den Auftrag erteilen, die letzten Lebensmomente der nun greisen und vom Volk tief verehrten Geneviève zu malen. Gérôme hatte auch ihre verschiedenen Rollen darzustellen, sei es als Ratgeberin von Königen oder als Trösterin der mit Mühen beladenen, sowie ihre Eigenschaft, ganz allgemein „l'honneur de la patrie“ zu sein. Im Einzelbild sollte Clotilde, die Frau des Merowingerkönigs Clovis, die sterblichen Überreste der Stadtpatronin dem Grab ihres Gatten begeben. Seine Ruhestätte befand sich in der damals noch unvollendeten Kirche zu Ehren der Apostelfürsten und damit in unmittelbarer Nähe des zu malenden Bildes.

Für die Wände der Seitenschiffe hat Chennevières „quatre grandes figures chrétiennes de la France“ zur Darstellung bestimmt, und zwar Clovis, Charlemagne, saint Louis und Jeanne d'Arc. Unübersehbar ist die weitgehende personelle Übereinstimmung mit dem Kuppelbild von Gros, das somit weiterhin als ideelle Mitte der Dekoration erschien. Mit der Wahl der Themen bewiesen Chennevières und Bonnefoy

²⁹⁶ Wie auch die folgenden Zitate aus der zweiten Eingabe.

ihren Willen, die zu malenden Bilder harmonisch in das Bestehende einzufügen, so daß eine wesentliche Kontinuität von Gros zur Kampagne Chennevières festgestellt werden kann. Nach Bonnefoys Worten bringen die vier an den Querschiffwänden dargestellten Gestalten den „génie particulier de la nation française“ zum Ausdruck, und ihre Darstellung bedeute eine Hommage „aux deux sources fécondes de l'art: la Religion et le Patriotisme“²⁹⁷. Gros' Bourbonenkönig haben Chennevières und Bonnefoy dabei durch Jeanne d'Arc ersetzt.

An der Ostwand des Südschiffes sollte Joseph Blanc die Schlacht von Tolbiac darstellen, in der Clovis die Alemannen im Jahr 496 besiegt hatte. Für das Einzelbild sah das Programm die Taufe des Königs vor. Der Auftrag für die Westwand war Henri Lehmann zugeordnet, und zwar für die Krönung Charlemagnes durch Papst Leo III. am Weihnachtstag des Jahres 800 sowie links daneben für eine Einzeldarstellung, die den Kaiser von Gelehrten, Rechtskundigen und Mitgliedern seines Hofes umgeben zeigt. Zwischen den für Blanc und Lehmann vorgesehenen Wänden befand sich die später ihrer Funktion beraubte Kapelle zu Ehren sainte Genevièves. Für ihre Gestaltung hatte Chennevières Jean-François Millet im Sinn. Der Auftrag für die Westwand des Nordschiffes sollte an Alexandre Cabanel gehen, der den Kreuzfahrerkönig saint Louis zu behandeln hatte. Für das Dreierbild war eine Rechtsprechungsszene geplant; gleichzeitig mußte das Bild auf die Tatsache Bezug nehmen, daß der König schwere Leibstrafen verboten und die Sorbonne sowie das Blindenhospital Quinze-Vingt gegründet hat. Auf dem Einzelbild wünschte Chennevières eine Darstellung des Regenten in sarazenischer Gefangenschaft zu sehen. Für die gegenüberliegende Seite schlug Chennevières Paul Baudry vor. Er sollte im großen Bild Jeanne d'Arc vor Orléans oder in Reims darstellen und im kleinen ihre Haft im Kerker. Die Bildabfolge wurde später grundlegend verändert. Für die Ausmalung der Marienkapelle hätte Chennevières gern Gustave Moreau gewonnen, für die der Aspis schließlich Paul Chenavard. Chennevières sah hier eine Darstellung Christi vor, und zwar „montrant en vision à l'ange de la France les destinées de son peuple“. Mit diesem Thema hat Chennevières den Zyklus von Chenavard im Sinne der 1851 vorgebrachten Kritik korrigieren wollen, denn das Bildensemble sollte nun auf die Majestät Christi zulaufen.

Bewußt wurden die Bilder so verteilt, daß sie sich nicht – wie etwa in der Galerie des batailles in Versailles – als historisch schlüssiger Parcours abschreiten lassen. Dadurch ist den Bildern ein didaktischer Zug genommen, die Wahrnehmung des künstlerischen Eigenwerts der Bilder wird begünstigt. Die Wahl der Themen offenbart, wie Chennevières und Bonnefoy die „histoire Religioso-Nationale de la France“ verstanden wissen wollten: Die Verschmelzung des Christlichen mit dem Nationalen fanden sie in erster Linie in historisch manifesten Verbindungen des Sakralen mit dem Monarchischen. Von daher mag es sich erklären, warum Chennevières und Bonnefoy auf die Darstellung eines Bourbonen zugunsten von Jeanne d'Arc verzichtet haben, denn die Jungfrau von Orléans begann sich in der Zeit zu einer Gestalt des religiös überhöhten Patriotismus zu entwickeln.

Zur Wirkung des Dekorationsensembles tragen die Bordüren, welche die Bilder rahmen, entscheidend bei. Sie bestehen aus eigenen Leinwandstücken und stammen durchgehend von Galland, der zugleich als Bildkünstler an der Dekoration beteiligt war.²⁹⁸ Fraglich blieb zunächst, ob die Bänder den Ton der Bilder aufgreifen oder weitgehend einheitlich in einer auf die Architektur abgestimmten Farbgebung gehalten sein sollten. Der Architekt des Gebäudes, Louvet, gab beides zu bedenken, und

²⁹⁷ BONNEFOY 1878, S. 35 und BONNEFOY (1885), S. 16.

²⁹⁸ SALON 1878, aufgeführt unter der Rubrik „Monuments publics“, S. 458.

Galland entschied sich für die Priorität der Architektur.²⁹⁹ Die Frage, wie die Bordüren gestaltet werden sollten, wurde folgendermaßen beantwortet:

Pour n'accuser aucun style qui aurait pu lutter avec le caractère de l'époque déterminée par chaque sujet, on a fait choix d'une ornementation de feuillages. Ces guirlandes, d'une coloration neutre, arrêts de cartouches, avec inscriptions explicatives du sujet et monogrammes, forment la composition de ces bordures.³⁰⁰

Die „inscriptions explicatives“ stammen von den Künstlern selbst. Sie spiegeln eine große Vielfalt wider; mal sind sie knapp, mal redselig, manchmal bewußt altertümlich im Ton und einmal sogar auf Lateinisch abgefaßt. Auch bei französischen Texten wird der Buchstabe u oft im Sinne der lateinischen Kapitalis als v wiedergegeben. In den Ecken der Bordürenleisten sind Medaillons mit Initialen aufgemalt; sie finden sich bei den vertikalen Rahmenpartien auch auf halber Höhe, und bei Dreierbildern sind in den horizontalen Teilen des Rahmens oben drei und unten zwei eingefügt. Anstelle eines zentralen dritten Medaillons findet sich das Inschriftenfeld. Die Initialen sind diejenigen der Person, die im Bild dargestellt ist. Mit dieser Methode der Kennzeichnung stellt das Panthéon keinen Einzelfall dar. Ganz Frankreich ist übersät mit solchen Monogrammen, welche die Lilien der Bourbonen abgelöst haben. Bekannt sind das N von Kaiser Napoléon wie auch das heute gängige RF der République Française. Medaillons mit den ineinander verschlungenen Buchstaben S und G findet man auch an der Fassade der dem Panthéon benachbarten Bibliothèque Sainte-Geneviève, und zwar unterhalb des Gesimses, welches die beiden Geschosse voneinander trennt. Diesen als metallene Fassadenzier gebrauchten Initialen fehlen ebenfalls nicht die verbindenden Blattwerkgirlanden.³⁰¹ Noch 1887 bediente sich Puvis de Chavannes dieser Art des Bordürenschrucks, als er den großen Hörsaal der Sorbonne ausmalte, und sogar im Bereich des Alltäglichen hat diese Weise Anwendung gefunden: Sämtliche Stationsschilder der Métrolinie 12 haben beispielsweise derartige Rahmen. Ein aus französischer Sicht abseits gelegenes, aber bedeutsames Beispiel für die Verwendung dieser Art von Rahmung ist der sog. Fürstenzug am Stallhof der Dresdner Residenz. Auf 100 m Länge sind nach Entwurf von Wilhelm Walther die Fürsten des Hauses Wettin zu Pferde dargestellt. Das Projekt geht auf das Jahr 1862 zurück; ausgeführt wurde das monumentale Bildwerk 1873–76 in Sgraffito-Technik, und heute ist es durch eine Kopie aus Meißner Porzellanfliesen ersetzt. Die Kombination von Initialmedaillons und Girlanden geht auf ein mutmaßliches Urbild zurück, nämlich auf das „Antependium von Narbonne“ (Abb. Nr. 48). Die in schwarzer Tusche auf Seide ausgeführte Arbeit ist wohl um 1375 im Umkreis des Pariser Hofes entstanden und hat in der Fastenzeit einen Altar geziert. Die Szenen der Gefangennahme, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung (mit König Charles V und Jeanne de Bourbon als Stifter rechts und links), Grablegung, Höllenfahrt und Erscheinung Christi vor Maria Magdalena werden von einem Blatt-Medaillon-Rahmen eingefasst. Die Initiale K steht für Karolus. Das Tuch gelangte wahrscheinlich durch seinen Stifter an die südfranzösische Kathedrale. Es kann auch ein früher Vertreter einer weiter zurückführenden Tradition sein, stand aber den Pariser Künstlern vor Augen, seit es 1852 in den Louvre gekommen war.

Bordüren als Rahmenform sind Bildteppichen entlehnt, und Gallands gemalte Streifen lassen die Wandbilder als solche erscheinen. Dieser Anschein wird durch dem Umstand verstärkt, daß die Bilder die Fläche zwischen den 13,25 m hohen und 1,20 m breiten Halbsäulen³⁰² nicht gänzlich ausfüllen, sondern zu den vertikalen und horizontalen Wandbegrenzungen eine Distanz von 20 cm wahren, wodurch sie wir-

²⁹⁹ Zur Auseinandersetzung, die um die Bänder geführt wurden, siehe BONNEFOY 1878, S. 38 f.

³⁰⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 132.

³⁰¹ Die Blattwerkgirlanden sind plastisch gebildet und hängen durch. In dieser Form finden sie sich auch am Außenbau des Panthéons, und zwar zwischen den Pilasterkapitellen.

³⁰² Maße nach BONNEFOY 1878, S. 20.

ken, als wären sie an die Wand gehängt (siehe etwa Abb. Nr. 60). Während die Einzelbilder auf allen vier Seiten Abstand halten, muß bei den Dreierbildern zwischen den zwei äußeren und der mittleren Partie unterschieden werden. Die äußeren Partien haben zu drei Seiten hin einen Abstand, der mittlere Teil nur zur Fußleiste und zum Gesims. Auf diese Weise ergeben sich drei verschiedene Breiten der Bilder: Abzüglich der durchweg 31,5 cm starken Bordüre ist ein Einzelbild um die 2,25 m breit, ein seitliches Bild der Dreierkomposition 2,80 m und das mittlere 3,45 m. Die drei Bilder ergeben aneinandergelegt eine Breite von 9 m, die durch die zwei Wandvorlagen auf etwa 11,50 m gestreckt wird. Die Bilder haben eine einheitliche Höhe von annähernd 4,60 m, ohne Bordüre von fast 4 m.³⁰³ Die Maße der beiden Vorhallenbilder gibt das „Inventaire général“ mit 4,47 x 4,15 m an.³⁰⁴ Die meisten Werke wurden schließlich, wie es schon bei François Gérard der Fall war, im Atelier gemalt und die Leinwände dann auf die Wand geleimt (marouffiert). Dies war im französischen 19. Jahrhundert gängige Praxis. Zur Aufnahme der Bilder wurde die Wand minimal, nämlich um die Stärke der Leinwand, eingetieft, auf daß sie plan im Mauerverband angebracht werden konnten. Drei Künstler haben im Panthéon auf bereits an die Wand gebrachte Leinwände gemalt, nämlich Jean-Paul Laurens³⁰⁵, Joseph Blanc³⁰⁶ und Théodore Maillot³⁰⁷. Sie konnten sich so im wahrsten Sinne als Wandmaler fühlen, auch wenn sie im Gegensatz zu einem echten Freskant, der lokal begrenzt frisch aufgetragenen Putz zu bemalen hatte, jederzeit in der Lage waren, verschiedenste Stellen ihrer Kompositionen zu bearbeiten.

Das Bildensemble imitiert ein vorgeblich mobiles Bildsystem, und da neben dem Wandbild auch der Bildteppich als hochrangiges Medium erachtet wurde – man denke an das Renommee der Gobelins, die noch zu Zeiten der Dritten Republik als Staatsgeschenke dienten³⁰⁸ –, ist es als Wandmalerei mit Anklängen an Bildteppiche doppelt nobilitiert. Die Teppichrahmung unterstreicht zudem den Ensemblegedanken der Dekoration, denn Tapisserien wurden oftmals als Zyklen geschaffen. Bildzyklen gleich welcher Technik erfordern über die Rahmung hinaus einen hohen Grad der Einheitlichkeit, und die Schwierigkeit, die bedeutendsten Künstler des Landes gemeinsam einen Zyklus ausführen zu lassen, ohne daß sie ihre individuellen Qualitäten gänzlich hintanstellen sollten, wird Chennevières, Bonnefoy und Louvet bewußt gewesen sein. So dürften sie darauf hingearbeitet haben, daß die Künstler wenigstens versuchten, mit den Werken ihrer Kollegen zu harmonisieren, insbesondere mit den benachbarten und gegenüberliegenden Bildern. Das Wiederaufgreifen von bereits vorhandenen Motiven und Kompositionsformen durch diejenigen Maler, die ihre Werke gegenüber oder neben schon bestehenden Dekorationen anbrachten, bildet im folgenden ein wichtiges Augenmerk. Die Maler der früh an ihren Ort verbrachten Bilder hatten naturgemäß einen größeren Spielraum gehabt als die späteren. Eine wichtige Voraussetzung für die Wahrnehmung der Bilder als Zyklus haben alle Maler erfüllt: Die Figurenmaßstäbe sind durchgehend annähernd gleich.

Der Bilderfries nach dem Konzept von 1874

Die Gestaltung des Frieses wird in der Hauptsache nicht in der zweiten Eingabe erläutert, sondern in dem bereits genannten Konzept, welches in einem kleinen Heft mit eingelegten Zetteln niedergelegt ist und Aufstellungen französischer Heiliger enthält (siehe Textanhang Nr. 5).³⁰⁹ Es ist nicht datiert, doch gibt es auf jeden Fall

³⁰³ Maße nach INVENTAIRE 1889, S. 340–348.

³⁰⁴ INVENTAIRE 1889, S. 339.

³⁰⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 98.

³⁰⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 99.

³⁰⁷ VAISSE 1995, S. 210.

³⁰⁸ BRASSAT 1992, S. 13.

³⁰⁹ Paris, Archives nationales, F²¹ 4403, Dossier 1874. Décoration de l'église patronale de Sainte-Geneviève. Programme des peintures et sculptures.

eine frühe Planungsphase wieder und wird wohl aus dem Jahr 1874 stammen. Wie schon Chenavard nutzten Chennevières und Bonnefoy das markante Gesims der Wand, um „deux systèmes de sujets“³¹⁰ zu begründen. Während der untere Teil den großen Bildkompositionen vorbehalten ist, findet im oberen Drittel der Schiffe und Kapellen ein gemalter Figurenfries seinen Platz. Das Verhältnis vom Fries zu den darunterliegenden Bildfeldern ist (wie schon bei Chenavard intendiert) derart, daß die großen Bildszenen exemplarisch die bedeutendsten Gestalten behandeln, während die darüber befindliche Versammlung eine Gesamtheit repräsentiert, hier die des sich heiligenden Frankreich. Hinter den historisch herausragenden Persönlichkeiten steht also eine Masse weiterer,³¹¹ und die vier als Statuen gestalteten Ordensgründer, von denen weiter unten die Rede sein wird, mögen zusätzlich stellvertretend für all diejenigen stehen, die im klösterlichen Leben ihr Heil gesucht haben.

Nach der Vorstellung Bonnefoys sollten die Bischöfe der Frühzeit im Fries herausgehoben sein; zur Begründung führt er einen Ausspruch des (protestantischen!) Historikers Hugo Grotius an: „Ce sont les évêques qui ont fait la France“.³¹² Strukturiert werden die Heiligen, die das Konzept als Bischöfe, Märtyrer und Märtyrerinnen, Priester, Mönche, Prinzen und Prinzessinnen, Jungfrauen und Äbtissinnen sowie „divers“ auflistet, nach Epochen. So schreiten gemäß Bonnefoys Intention über den Bildern Genevièves die Heiligen vom 1. bis zum 4. Jahrhundert einher, über Clovis die des 5. bis 8., über Charlemagne die Heiligen des 8. bis 11., über Saint Louis solche des 12. bis 15., über Jeanne d’Arc schließlich die Heiligen des 16. bis 19. Jahrhunderts. Dem Konzept liegt eine Liste mit Städtenamen bei. Bonnefoy hatte versucht, Heilige aus allen Städten des Landes aufzunehmen, was für die Intention steht, im Fries die Nation als Ganzes zu repräsentieren. Mit saint Arbogaste de Strasbourg erscheint dabei auch ein Vertreter derjenigen Gebiete, die seit 1871 dem Deutschen Reich angehörten. Das Programm beinhaltete also auch ein Moment des Beharrrens auf die Zugehörigkeit des Elsaß zu Frankreich.

Der Fries ist analog zu den Wandfeldern darunter strukturiert, das heißt neben drei zu einer Einheit zusammengefaßten Feldern gibt es auch hier ein einzelnes, quadratisches Bild. Es werden auch die gleichen Abstände zu den Wandbegrenzungen gehalten, nur die Höhe der Friesbilder weicht ab: Sie sind 2,20 m hoch. Das Einzelbild ist meist mit allegorischen Figuren ausgefüllt und nicht als Teil des Umzuges gestaltet; ebensowenig die Apsis – hier nennt das Programm für die Stellen oberhalb des Gesimses keine Namen. Später wurde das Gesims abgearbeitet, um den Bildern von Édouard Detaille volle Höhe zu gewähren. Für jede Wand sah das Programm etwa zwanzig Heilige vor, insgesamt also um die 160, wobei es die Maler mehrheitlich vorgezogen haben, die Vertreter der einzelnen Gruppen untereinander zu mischen.

Der Fries stellt ein „immense déroulement de processions de personnages sacrés“³¹³ dar, wenn in der Ausführung auch kein geschlossener umlaufender Zug entstanden ist. Zum einen bilden die in Rücksicht auf die Architektur freigelassenen Felder eine Unterbrechung, insbesondere entlang der Eingangswand, zum anderen sind die oberen Bilder der Kapellen nicht Bestandteil des Reigens. Weiterhin schreiten die Figurengruppen nicht in eine gemeinsame Richtung, so daß eine Zirkulation nicht zustande kommt. Die Figuren des Langhauses sind sämtlich nach Osten gerichtet, hin zur Darstellung Jesu Christi in der Apsis. Die Heiligen der Seitenschiffe wenden sich von der Vierung ab und ziehen nach Norden bzw. Süden. Würden die Gruppen über den Bildern der Jeanne d’Arc und Clovis’ in die umgekehrte Richtung gehen, so wären immerhin zwei gleichgerichtete Züge entstanden, die sich von We-

³¹⁰ Aus der zweiten Eingabe.

³¹¹ Siehe hierzu BONNEFOY 1878, S. 36.

³¹² BONNEFOY 1878, S. 37.

³¹³ Aus der zweiten Eingabe.

sten nach Osten bewegt hätten. Der goldgrundige Fries bildet eine himmlische Prozession, die den unter der Kuppel zu denkenden Reliquienschrein der Stadtpatronin, der selbst jahrhundertlang bei Hochwasser durch die Straßen von Paris getragen worden war, umzieht.

Der Fries des Panthéons führt eine lange Tradition fort, die ihren bekanntesten Vertreter in den Mosaiken der ravennatischen Kirche Sant'Apollinare Nuovo besitzt, in denen Märtyrer und Heilige den Raum des Hauptschiffes umschreiten. Auf dieses Vorbild aus dem 6. Jahrhundert geht der unmittelbare Vorgänger des Panthéonfrieses zurück, nämlich der 1848–53 von Hippolyte Flandrin gemalte Fries in der Pariser Kirche Saint-Vincent-de-Paul. Hier sind es annähernd 180 Personen, die um den Kirchenraum ziehen. In der von Jakob Ignaz Hittorff erbauten Kirche stammt der Zug von Personen aus der Hand eines einzigen Meisters; im Panthéon hingegen ist nicht allein die Gestaltung und Rhythmisierung der Figurenschar jedem einzelnen Maler überlassen worden, sondern sogar die Entscheidung, die Figuren durch Beischriften zu kennzeichnen oder nicht. Im Konzept findet sich schon bei der Aufstellung der Heiligen für die Fläche über den der Jeanne d'Arc gewidmeten Bildern (Heilige des 16. bis 19. Jahrhunderts) der Wunsch Baudrys, die vier oberen Bildfelder mit weiteren historischen Sujets aus dem Leben der Jungfrau von Orléans zu füllen. Die Verantwortlichen haben diesem Ansinnen stattgegeben (Jules Lenepveu, der dem 1886 verstorbenen Baudry nachfolgte, ist jedenfalls so verfahren), was belegt, daß die künstlerische Autonomie so hoch eingeschätzt wurde, daß man dafür Einbußen in der Kohärenz des Programms hingenommen hat. Neben aller *histoire Religioso-Nationale* sollte das Panthéon auch eine Stätte höchster künstlerischer Entfaltung sein. Laurens und Cabanel wichen im Fries ebenfalls vom intendierten Prinzip ab; Cabanel nutzte den Raum für eine Darstellung der Einholung der Dornenkrone Jesu, immerhin eine Historie, die eine Prozession zum Inhalt hat.

Figurenfriese spielten in der Monumentaldekoration des späten 19. Jahrhunderts eine große Rolle. Ein weiterer, ähnlich wie im Panthéon auf Christus zentrierter Fries wurde 1888–93 in der Apsis der Pariser Kirche Sainte-Madeleine angebracht. Er entstand als Mosaik nach einem Entwurf von Joseph Lemaire. Ein Zug von Figuren, der ein Sinnzentrum gleichgerichtet umkreist, wurde hingegen 1874–83 in Berlin realisiert, wo das Zeughaus auf Geheiß Kaiser Wilhelms I. in eine Ruhmeshalle des preußischen Heeres umgewandelt worden ist, welche das Erstarken des Deutschen Reichs seit 1871 als genuin preußische Leistung feierte. Kern des Unternehmens war die Herrscherhalle im ersten Stock des rückseitigen Flügels, die vom eigens überdachten Innenhof über eine Freitreppe erreichbar war. Diesen Innenhof samt Freitreppe hat der Architekt Friedrich Hitzig im übrigen nach dem Vorbild des überdachten Treppenhauses des 1871 abgebrannten Hôtel de ville in Paris gestaltet. In der Herrscherhalle und in zwei Annexräumen, den sog. Feldherrnhallen, wurde von 42 Künstlern unter Hitzigs Leitung ein Wandbild- und Statuenzyklus realisiert, der, analog zum Panthéon, die Leistungsfähigkeit preußischer Künstler unter Beweis stellen sollte.³¹⁴ Dargestellt wurde die Geschichte Preußens von der Schlacht bei Fehrbellin bis zu Sedan sowie von der Königskrönung Friedrichs I. in Königsberg bis zur Kaiserproklamation in Versailles. Die Herrscherhalle erhielt im Rahmen der Umgestaltung eine flache Kuppel, die nach außen nicht sichtbar war. Entlang ihres Fußkreises war ein etwa 70 m langer und 4 m hoher Fries angebracht, der einen idealen, auf Wolken schwebenden Triumphzug wiedergab. Kriegsaufbruch, Sieg und Siegerehrung waren in verschiedenen Gruppen verkörpert.³¹⁵ 1945 ging dieses nationalistisch überspannte Kunstensemble zugrunde.

³¹⁴ ARNDT 1985, S. 38.

³¹⁵ ARNDT 1985, S. 57.

Als gewissermaßen drittes Register über Bildfeld und Fries müssen im Panthéon noch die schmalen Flächen zwischen den korinthischen Kapitellen der Wandvorlagen erwähnt werden. Sie tragen auf dunkelrotem bzw. beigem Grund den Namen Jesu in der Kurzform JHS oder die Initialen der darunter abgebildeten Heiligen (siehe Übersicht Nr. 3). Die Verteilung wirkt dabei etwas willkürlich. Wann genau die Dekoration dieser Partien erfolgte, ist nicht bekannt, sie scheint jedoch vor 1885 vorgenommen worden zu sein. Bei den in der Apsis angebrachten RF-Initialen handelt es sich dann mit Sicherheit um eine nachträgliche Adaption an die Bildgruppe von Detaille.

Die Skulpturen

Neben das Ensemble von Wandbildern sollten zwölf Heiligenstatuen aus Carrarmarmor³¹⁶ treten (Aufstellung siehe Übersicht Nr. 2).³¹⁷ Von den sieben Statuen, welche 1889 bereits an ihrem Platz waren, gibt das „Inventaire général“ Höhen zwischen 2,80 m und 3,04 m an.³¹⁸ Primär waren es Einzelstatuen, die aber durch Beigabe von Kindern zu Statuengruppen erweitert sein konnten. Saint Denis und saint Remi dachte Chennevières die hervorgehobene Position zu Seiten des mittleren Einganges zu.³¹⁹ Die Aufträge dafür gingen an Jean Joseph Perraud und Pierre Jules Cavalier.³²⁰ Die größte Gruppe bilden die acht Standbilder, die vor die Vierungspfeiler gestellt wurden. Vor die westlichen Vierungspfeiler, also bei den Bildgruppen von Delaunay und Puvis de Chavannes und mit Blick zum Eingang, sollten saint Germain und saint Martin Aufstellung finden,³²¹ ausgeführt von Henri Michel Antoine Chapu und Jean-Baptiste Paul Cabet.³²² Östlich der anderen Vierungspfeiler und damit der Apsis zugewandt, bei den Bildfeldern von Meissonier und Gérôme, war der Platz von saint Bernard und saint Jean de Matha,³²³ für die Chennevières Jean-Baptiste Carpeaux und Ernest Eugène Hiolle ausgewählt hat.³²⁴ Für die Seiten der Vierungspfeiler, welche der Marienkapelle zugewandt sind, wurden saint Vincent de Paul und der vénérable de la Salle bestimmt,³²⁵ ihre Gestaltung sollte Alexandre Falguière und Étienne Montagny obliegen.³²⁶ Zur gegenüberliegenden Geneviève-Kapelle hin waren saint Éloi und saint Grégoire de Tours ausgerichtet.³²⁷ Die Statuen haben Antonin Mercié und Emmanuel Frémiet gefertigt.³²⁸ Bleiben noch die Altarskulpturen der beiden Kapellen: Die Fertigung der Marienfigur war Paul Dubois aufgetragen,³²⁹ und in der Kapelle Sainte-Geneviève erhielt Eugène Guillaume den Auftrag, eine Statue der Stadtpatronin ausführen.³³⁰ Skulpturen rechts und links der Apsis oder gar für die Apsis selbst hatte Chennevières nicht vorgesehen.

Von der Muttergottes abgesehen umfaßt das Skulpturenensemble französische Heilige vom dritten bis zum 18. Jahrhundert. Sieben Gestalten entstammen den gallo-römischen und fränkischen Epochen der französischen Geschichte, angefangen mit saint Denis, der zugleich Gegenstand der Malerei ist. Perraud starb 1876 und hinterließ ein Modell der Statue, an dem Cavalier, der Meister der Statue von saint

³¹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 132 f.

³¹⁷ Siehe auch die Übersicht von Chennevières (Planzeichnung vom 31. Juli 1874) in Paris, Archives Nationales. Die dort angegebenen Standorte sind noch nicht definitiv. Abb. der Übersicht in: PINGEOT 1989, S. 269.

³¹⁸ INVENTAIRE 1889, S. 337 ff.

³¹⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 78.

³²⁰ Auftragsdokument für Cavalier in Paris, Archives Nationales, F²¹ 201, Dossier 45.

³²¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 79.

³²² Auftragsdokument für Chapu in Paris, Archives Nationales, F²¹ 202, Dossier 29, für Cabet ebd., F²¹ 200, Dossier 11.

³²³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 79.

³²⁴ Auftragsdokument für Hiolle in Paris, Archives Nationales, F²¹ 225, Dossier 14.

³²⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 79.

³²⁶ Auftragsdokument für Falguière in Paris, Archives Nationales, F²¹ 216, Dossier 6.

³²⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 79.

³²⁸ Auftragsdokument für Mercié in Paris, Archives Nationales, F²¹ 239, Dossier 20 (dort sind die Maße für die Skulptur mit 2,88 m Höhe, 1,48 m Breite und 1,50 m Tiefe angegeben), für Frémiet ebd., F²¹ 218, Dossier 14.

³²⁹ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 212, Dossier 15.

³³⁰ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 223, Dossier 25.

Remi, und Jules Thomas, ein Freund Perrauds, weitergearbeitet haben; in Marmor ausgeführt hat das Werk schließlich Jean-Barthélemy Daumas.³³¹ Der Text, den Bonnefoy von den an der Ausführung beteiligten Künstlern erhielt, stammt von Thomas:

M. Perraud ayant à représenter saint Denis, a voulu, en lui élevant le regard ainsi que les bras vers le ciel, exprimer l'enthousiasme, l'ardeur de l'apôtre qui vint seul conquérir à la foi chrétienne tout un peuple, convertir la Gaule. Le geste a été inspiré à Perraud par celui de Notre Saint-Père Pie IX dans la bénédiction papale dont il ne parlait jamais sans émotion.³³²

Saint Martin führt den Ehrentitel des Apostels von Gallien. Er gründete das erste gallische Kloster und war Bischof von Tours. Sein Grab, das auch einmal von sainte Geneviève aufgesucht worden war,³³³ galt als fränkisches Nationalheiligtum. Am bekanntesten ist die Geschichte seiner Mantelteilung. Als Martin noch römischer Soldat war und ein sehr strenger Winter herrschte, hatte ihn vor den Toren der Stadt Amiens ein nackter Bettler angefleht, sich seiner zu erbarmen. Da Martin, wie sein zeitgenössischer Biograph berichtet, bereits all sein Gut den Armen geschenkt hatte, war ihm nur sein Soldatenmantel geblieben. Diesen teilte er bereitwillig mit dem Schwert und gab die eine Hälfte dem Bettler. Im Traum, so der Bericht weiter, wurde dem Heiligen dann offenbart, daß er den leibhaftigen Christus damit bekleidet habe, gemäß dem Bibelwort „Was ihr getan habt einem unter diesen meinen geringsten Brüdern, das habt ihr mir getan“ (Matthäus 25, 40).³³⁴ Cabets Darstellung (Abb. Nr. 49) reiht sich in eine ikonographische Tradition, die seit dem 10. Jahrhundert durch zahlreiche Werke belegt ist. Zwei Stränge der Darstellung haben sich herausgebildet, nämlich die Teilung vom Pferde herab und die Teilung im Stehen. Um den Zusammenhang mit den anderen Statuen zu wahren, hat sich der Bildhauer für den letzteren Typus entschieden. Der Bettler ist hier allerdings nicht als erbarmungswürdiger Mann gestaltet, sondern als Jesuskind. Die Gleichsetzung des Bettlers mit dem Erlöser folgt Martins Hagiographen Sulpicius Severus, doch ist dessen Darstellung als Kind in diesem Zusammenhang ungewöhnlich. Sie ist ebenfalls einem Willen zur Harmonie des Skulpturenensembles geschuldet, denn am Pfeiler gegenüber hat Chappu saint Germain mit dem Mädchen Geneviève wiedergeben. Cabet war Schüler und Schwiegersohn von François Rude, dessen 1833–36 gefertigtes Sockelrelief am Pariser Arc de Triomphe, „Le départ des volontaires en 1792“, zu den bekanntesten Werken der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts gehört. Auffallend viele weitere für die Kampagne Chennevières arbeitende Bildhauer haben an der École des Beaux-Arts bei diesem Meister gelernt, nämlich Frémiet, Carpeaux und Montagny. Allerdings starb auch Cabet im selben Jahr wie Perraud, und sein hinterlassenes Tonmodell³³⁵ hat Just Becquet, ebenfalls ein Schüler Rudes, zur weiteren Bearbeitung übernommen, so daß auf dem fertigen Werk beider Namen eingemeißelt sind.³³⁶ Becquet hat die Komposition entscheidend abgeändert, und Bonnefoy schreibt nach den Informationen Becquets:

Just Becquet a cru devoir modifier l'arrangement du saint, qu'il a complètement remodelé, agrandi notablement, et dont il a changé l'ordonnance des draperies et le costume. – Il a également élargi le geste, afin de le rendre plus ample, sans toutefois sortir, autant que cela était possible, de la composition primitive. – Il a conservé à la tête du saint l'expression de bonté que lui avait imprimée M. Cabet. – Quant à l'enfant qui groupe avec saint Martin, il l'a seu-

³³¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81. INVENTAIRE 1889, S. 338. Auftragsdokument für Daumas vom 3. Nov. 1876 in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4403 (Panthéon 1852–1880).

³³² CHENNEVIÈRES 1885, S. 133. Siehe auch BONNEFOY 1878, S. 58.

³³³ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 45 ff, S. 234 f; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 56 ff.

³³⁴ Sulpicius Severus: Vita sancti Martini/Das Leben des heiligen Martin, übersetzt von Gerlinde Huber-Rebenich, Stuttgart 2010 (Reclam), Abschnitt 3.

³³⁵ Paris, Musée d'Orsay. Es ist 2 m hoch, 0,77 m breit und 0,74 m tief. BK PARIS 1986, S. 68.

³³⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81. INVENTAIRE 1889, S. 338. Auftragsdokument für Becquet vom 3. Nov. 1876 in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4403 (Panthéon 1852–1880).

lement éloigné du personnage principal, l'a avancé un peu, afin que la tête pût être bien vue de face et de côté et l'a vêtu d'une nouvelle draperie.³³⁷

Saint Germain ist auch auf den Wandbildern zu sehen. Chapu stellte den Moment dar, in dem die junge Geneviève ein Medaillon aus den Händen des heiligen Bischofs erhält (Abb. Nr. 50):

J'ai pensé qu'en prenant pour motif de la statue [...] le moment où saint Germain remet à sainte Geneviève la petite médaille qui détermine sa vocation, [...]. – J'ai représenté saint Germain la main droite appuyée sur la tête de l'enfant (elle avait sept ans), et lui donnant la médaille affectueusement de l'autre main.³³⁸

Für die Kapelle sainte Genevièves gestaltete Guillaume die Jungfrau nicht als Mädchen, sondern als Frau in mittleren Jahren (Abb. Nr. 51). Der Bildhauer hatte bereits 1854/55 Figuren aus der Merowingerzeit geformt, und zwar für die Pariser Kirche Sainte-Clotilde eine Skulptur Clotildes sowie Chorschrankenreliefs, die Stationen aus dem Leben der Königin zeigen. Im Panthéon trägt Geneviève einen langen, über den Kopf geschlagenen Mantel, der typisch für die ländliche Bevölkerung der Gegend gewesen sein soll. Begleitet von einem Schaf als Attribut, hält die Heilige ein Schiffchen als Wappensymbol der Stadt Paris in der linken Hand, in der anderen ihren Hirtenstab.³³⁹ Aufstellung fand das Werk im Jahr 1889.³⁴⁰

Saint Remi hat König Clovis getauft, und insofern stellt die neben saint Denis den Eingang flankierende Statue eine Ergänzung zum Bildensemble Joseph Blancs dar. Die 1877 datierte Statue³⁴¹ von Cavalier, einem Schüler von David d'Angers und vom Maler Paul Delaroche, zeigt den Heiligen in dem Moment, in dem er die „Sainte Ampoule“ mit dem Tauföl empfängt.³⁴²

Grégoire de Tours, Bischof von Tours und zugleich der bedeutendste Geschichtsschreiber der Franken, ist ebenfalls ein zweites Mal von Joseph Blanc dargestellt worden, der ihn über der Taufe Clovis' im Einzelbild des Frieses gemalt hat (siehe Abb. Nr. 110). Frémiet sollte seine Statue, die 1878 im Salon zu sehen war,³⁴³ vor Blancs Ensemble plazieren (Abb. Nr. 52).³⁴⁴ Grégoire ist durch den Stab als Bischof und durch das Werk der „Gesta Francorum“, welches er im linken Arm trägt, als Geschichtsschreiber gekennzeichnet. Nach dem Willen des Bildhauers soll er auch für den Aufbau der Kirche im Frankenreich stehen. Von daher ist ihm eine Kirche als Attribut beiseite gestellt:

J'ai eu besoin, pour mon effet décoratif, d'introduire une petite église dans mon œuvre. Elle représente pour moi l'édification de l'église catholique sur les ruines de l'empire romain, symbolisé par un bloc en ruine, où se trouve encore le S.P.Q.R. et la louve, et sur lequel est placée mon église, sous la protection du saint.³⁴⁵

Frémiet befand sich nicht allein im Schülerverhältnis zu Rude, sondern hatte, wie Cabot auch, verwandtschaftliche Beziehungen zu ihm. Eine Cousine seines Vaters war mit dem Meister verheiratet. Frémiet, der einen Großteil seines Werkes der Darstellung von Tieren gewidmet hat, ist mit zwei Werken in die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eingegangen. 1859 verursachte die Skulpturengruppe „Gorille enlevant une femme“ einen Salonskandal, der so heftig war, daß das inkriminierte Kunstwerk der Zerstörung anheimfiel, und 1874 schuf er auf der Pariser Place des Pyramides eines der populärsten Reiterstandbilder von Jeanne d'Arc. Zur Zeit seiner Aufstellung befand sich die Ruine des während der Kommune zerstörten Tuilerien-

³³⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 134. Siehe auch BONNEFOY 1878, S. 60 f.

³³⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 134 f. Siehe auch BONNEFOY 1878, S. 59 f.

³³⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 137.

³⁴⁰ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 23 (8. Juni), S. 181.

³⁴¹ INVENTAIRE 1889, S. 337.

³⁴² CHENNEVIÈRES 1885, S. 133.

³⁴³ SALON 1878, Kat. Nr. 4265.

³⁴⁴ INVENTAIRE 1889, S. 338 f.

³⁴⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 136. Siehe auch BONNEFOY 1878, S. 61.

Schlosses direkt gegenüber. Einen Teil seiner Bekanntheit verdankt das Denkmal seiner Ambivalenz, die in den ersten Jahren der Dritten Republik herrschte, denn zum einen konnte man die vergoldete Plastik als Anspielung auf die Belagerung von Paris durch die Preußen lesen, zum anderen konnte sie auch als Schirmherrin einer zu restaurierenden Herrschaft der Bourbonen verstanden werden.³⁴⁶

Saint Éloi schließlich war ursprünglich Goldschmied und Münzmeister der Merowingerkönige, beschloß aber seine Laufbahn als Bischof von Noyon. Die von Mercié gestaltete Figur ist indirekt in den Bildern präsent, denn der von Théodore Maillot wiedergegebene Schrein sainte Genevièves im Bild der Blatternepidemie stammte mit gewisser Wahrscheinlichkeit³⁴⁷ von saint Éloi, der aufgrund seiner früheren Profession zum Patron der Goldschmiede geworden ist.

Eine Zäsur von über fünfhundert Jahren überspringend, setzt sich der Statuenzyklus mit vier weiteren Männern des Glaubens fort; diesmal handelt es sich um Ordensgründer. So sollte Bernard de Clairvaux dargestellt werden, der Abt des Hauptklosters der Zisterzienser und Gründer eines ihrer wichtigsten Tochterklöster war, nämlich Clairvaux in der Champagne. Darüber hinaus gehörte er zu den einflußreichsten Kreuzzugspredigern. Der beauftragte Carpeaux hatte allerdings nur Entwürfe gefertigt, als er 1875 starb. Chennevières bescheinigte den hinterlassenen Skizzen und Modellen ein „*énergique mouvement*“³⁴⁸. Ein Entwurf in Terrakotta befindet sich im Museum von Valenciennes.³⁴⁹ Spannungsgeladene Figurenkompositionen waren Carpeaux' Spezialität. Innerhalb der französischen Bildhauerschaft seiner Zeit war er eine einmalige Gestalt. Frische und Spontaneität des Ausdrucks galten ihm mehr als die Befolgung idealistisch-akademischer Regeln. Bereits während seiner Studienjahre in Rom, von wo aus er wie jeder Stipendiat regelmäßige Werke nach Paris senden mußte, wurde er angesichts eines „*Pêcheur à la coquille*“ – vielleicht von Rude selbst – dazu angehalten „*d'élever son style, en exerçant son talent sur de nobles sujets*“³⁵⁰. Diese auf den Lebensweg mitgegebene Mahnung hat wenig Eindruck auf den jungen Künstler gemacht, zumal ihm seine Manier zahlreiche Auftraggeber einbrachte, für die er eine große Zahl von Portraitbüsten geschaffen hat. Sein Hauptwerk ist die 1865–69 geschaffene Skulpturengruppe „*La Danse*“ an der Fassade der Pariser Oper, die sich als dionysisch gestimmtes und lebensnahes Werk von den übrigen, von pathetischem Ernst geprägten Statuengruppen um sie herum absetzt. In der ersten Eingabe hat Chennevières davon gesprochen, daß er mit der Dekoration des Panthéons dem Opernhaus eine von „*gravité*“ und „*vigueur solide*“ bestimmte Kunst entgegenzustellen beabsichtigte. Carpeaux war beileibe nicht der einzige, den der Direktor von der Oper ans Panthéon geholt hat. Sämtliche Skulpturen und Skulpturengruppen, die an der Hauptfassade zu Seiten der Eingänge stehen, stammen mit Ausnahme der von Eugène Antoine Aizelin geschaffenen Statue „*L'Idylle*“ von Künstlern, die Chennevières mit der Fertigung von Heiligenstatuen beauftragt hatte.³⁵¹ So ist die Skulpturengruppe „*L'Harmonie*“ von François Jouffroy, die Skulpturengruppe „*La Musique instrumentale*“ von Guillaume, die Statue „*La Cantate*“ von Chapu, die Statue „*Le Chant*“ von Dubois und die Statue „*Le Drame*“ von Falguière. Auf dem rechten Seitenrisalit der Fassade sind wieder zwei Skulpturengruppen aufgestellt; links „*La Danse*“ von Carpeaux und rechts „*Le Drame lyrique*“ von Perraud. Cabet fertigte für ein Segmentgiebelfeld an der Westfassade die Personifikationen des „*Chant*“ und der

³⁴⁶ ZIMMERMANN 2002, S. 156.

³⁴⁷ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 75 f.

³⁴⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81.

³⁴⁹ PINGEOT 1989, S. 266.

³⁵⁰ Laure de Margerie: Stichwort „Jean-Baptiste Carpeaux“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 16, München und Leipzig 1997, S. 534–537, hier S. 535.

³⁵¹ FONTAINE 2000, Übersicht S. 81.

„Poésie“.³⁵² Im Inneren der Oper haben weitere Bildhauer gewirkt, die auch im Panthéon gearbeitet haben, nämlich Hiolle³⁵³, Mercié³⁵⁴, Cavelier³⁵⁵ und Thomas³⁵⁶.

Nach Carpeaux' Tod trat Jouffroy im Panthéon an seine Stelle. Jouffroy hatte bereits in Dijon eine Statue des saint Bernard gefertigt³⁵⁷ und war Lehrer von Mercié, Hiolle und Falguière. Die 1877 datierte Statue³⁵⁸ (Abb. Nr. 53) wurde im selben Jahr im Salon gezeigt³⁵⁹ und im Jahr darauf im Panthéon aufgestellt.³⁶⁰ Asketisch und mit kahlem Schädel steht saint Bernard da und predigt, das Kreuz zur Unterstützung seiner Worte in der Hand. Jouffroys Statue hat Ähnlichkeit mit der des heiligen Bruno, welche Jean Antoine Houdon 1766/67 für die römische Kirche S. Maria degli Angeli gefertigt hatte (Abb. Nr. 54). Houdon stellte den Gründer des Kartäuserordens als monumentale, in sich geschlossene und in Meditation versunkene Gestalt dar. Es scheint, als habe Jouffroy die In-sich-Gekehrtheit des Vorbildes ins Aktive wenden wollen. Dies ist ihm gelungen, ohne die Figur in Exaltation verfallen zu lassen.

Der zweite Ordensmann, der als Statue im Panthéon vergegenwärtigt werden sollte, war Saint Jean de Matha, der Gründer des Ordens der Trinitarier. Hiolle stellte seine Statue 1876 (Abb. Nr. 55) im Salon aus,³⁶¹ doch ist sie mit dem Jahr 1878 bezeichnet. In jenem Jahr ist die Figur an ihren Platz gekommen.³⁶²

Saint Vincent de Paul hatte zunächst als Priester gewirkt und wandte sich dann der Armen- und Krankenpflege zu. Er gründete die Confrérie des Dames de la Charité, aus der die Vinzentinerinnen hervorgingen und als Männervereinigung die Lazaristen. Der ausführende Künstler, Falguière, hat dem Heiligen zwei Kinder in die Arme gelegt, um zu zeigen,

que son action bienfaitrice ne s'était pas bornée à une seule créature, qu'il s'était fait l'apôtre de l'enfance déshéritée tout entière, pour laquelle son nom était devenu un symbole de salut.³⁶³

Die Statue (Abb. Nr. 56) hat der Bildhauer 1879 im Salon gezeigt,³⁶⁴ bevor sie ins Panthéon verbracht wurde.³⁶⁵ Falguière war neben Jouffroy der Lehrer von Mercié. Als sein Hauptwerk gilt eine „Sieg der Republik“ betitelte Kolossalgruppe, die den Arc de Triomphe für nur wenige Jahre, von 1881 bis 1886, bekrönt hat.

Als jüngste geistliche Gestalt fand Jean Baptiste de La Salle Aufnahme in den Zyklus. Er war damals lediglich „vénéralbe“, erst 1888 wurde er selig- und im Jahr 1900 heiliggesprochen. Er widmete sich nach seiner Priesterweihe dem Armenschulwesen und gründete die Laienkongregation der Schulbrüder. Montagny, der nicht nur bei Rude, sondern auch bei David d'Angers gelernt hatte, zeigt ihn ebenfalls mit zwei Kindern, welche unterwiesen werden. Nach Ausweis der Kleidung kommt ein Kind aus der Stadt, das andere vom Land.³⁶⁶ Als Chennevières seine „Souvenirs“ geschrieben hat, befand sich das Werk noch nicht an seinem Platz, worüber er sich bedau-

³⁵² FONTAINE 2000, Jouffroy Nr. 1, Guillaume Nr. 2, Chapu Nr. 7, Dubois Nr. 8, Falguière Nr. 9, Carpeaux Nr. 3, Perraud Nr. 4; Cabet Nr. 25.

³⁵³ Deux Renommées du tympan nord-ouest de la salle. La Renommée tient une trompette et un tambour de basque. FONTAINE 2004, S. 188, F.Abb. S. 92.

³⁵⁴ Deux Renommées du tympan sud-est de la salle. La Renommée tient une trompette et une palette et des pinces. FONTAINE 2004, S. 189, F.Abb. S. 92.

³⁵⁵ „Gluck ou la Musique allemande“ dans le grand vestibule. FONTAINE 2004, S. 186, Abb. S. 27.

³⁵⁶ Dans le grand escalier, les cariatides de „La Tragédie“ et „La Comédie“ et les deux enfants qui les surmontent; dans le grand foyer, les génies assis sur la corniche. FONTAINE 2004, S. 190.

³⁵⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82.

³⁵⁸ INVENTAIRE 1889, S. 338.

³⁵⁹ SALON 1877, Kat. Nr. 3894. CHENNEVIÈRES 1885, S. 83 und PINGEOT 1989, S. 266.

³⁶⁰ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1878, Nr. 14 (6. April), S. 107.

³⁶¹ SALON 1876, Kat. Nr. 3358. CHENNEVIÈRES 1885, S. 83 und PINGEOT 1989, S. 266.

³⁶² INVENTAIRE 1889, S. 338. *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1878, Nr. 14 (6. April), S. 107.

³⁶³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 136.

³⁶⁴ SALON 1879, Kat. Nr. 5013.

³⁶⁵ INVENTAIRE 1889, S. 338.

³⁶⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 136.

ernd äußerte.³⁶⁷ Es war 1888 im Salon zu sehen und nochmals anlässlich der Weltausstellung des Jahres 1889 ausgestellt. 1890 gelangte das Standbild nach Reims in die Kirche Saint-Remi.³⁶⁸

Die ursprünglich für die Marienkapelle vorgesehene Figur der Gottesmutter, die Dubois zgedacht war, ist niemals ausgeführt worden.³⁶⁹ Dubois folgte Guillaume 1878 als Direktor der Ecole des Beaux-Arts nach und hatte diesen Posten bis 1905 inne.

Das Ensemble der Statuen besteht aus zwei deutlich voneinander geschiedenen Gruppen. Die zeitlich älteren Vertreter haben das Bildprogramm im Bereich der fränkischen Themen – saint Denis, Geneviève und Clovis – um wichtige Gestalten bereichert, wobei Überschneidungen mit den Bildthemen in Kauf genommen wurden, so daß die Klarheit des Zyklus beeinträchtigt war. Weitere Überschneidungen ergaben sich zeitweise mit den Portikusskulpturen von Maindron. „Geneviève, die Attila durch die Kraft ihres Gebetes von Paris fernhält“ und die „Taufe Clovis“ sind zugleich Sujets von Chennevières' Wandbildaufträgen. Maindrons Skulpturen wurden zu einem nicht ermittelbaren Zeitpunkt entfernt; im 1889 publizierten „Inventaire général“ sind sie jedenfalls noch als unter dem Portikus stehend verzeichnet.³⁷⁰

Die Tapisserien von Lameire und Merson (1875–84 bzw. 1874–78)

Neben den Wandbildern, die sich in der Ästhetik von Tapisserien präsentieren sollten, hat Chennevières auch wirkliche Wandbehänge in Auftrag gegeben. Sie blieben in der zweiten Eingabe an Fourtou ohne Erwähnung, doch gibt sich Chennevières in seinen „Souvenirs“ als Auftraggeber zu erkennen.³⁷¹ Ihr Platz ist in den Kapellen am Ende der Querschiffarme. Sie nehmen die gesamte Höhe der Wand ein, da das Gesims, welches die Bildflächen auf zwei Dritteln der Höhe teilt, an diesen Stellen fehlt. Die Wandflächen liegen zudem tiefer im Mauerwerk als die zu bemalenden Partien, so daß die Säulen an diesen Stellen vollrund gebildet werden können (siehe Abb. Nr. 46). Die Tapisserien betonen die Querachse des Gebäudes, eine Aufgabe, die Chennevières allein Wandbehängen und nicht etwa der Malerei oder Skulptur zuwies:

[D]errière les autels de la Vierge et de sainte Geneviève, encadrés par les peintures de M. Humbert et de M. Maillot, se trouvait un entrecolonnement vide, et faisant fond aux statues des deux saintes, et où ni l'art du peintre ni celui du sculpteur ne pouvaient trouver leur emploi.³⁷²

Chennevières beabsichtigte, der Manufacture des Gobelins, die seit 1825 mit der gleichfalls renommierten Manufacture de la Savonnerie vereinigt war, ihrer Würde angemessene Aufgaben zu verschaffen, auf daß nicht alle Kräfte auf die Anfertigung von Kopien nach Gemälden Alter Meister aufgewendet werden müßten. In seinen „Souvenirs“ zitiert er aus einem auf den 3. Dezember 1875 datierten Brief an den Leiter der Manufaktur, Alfred Darcel. Darin heißt es:

Mon cher, Darcel,
Je pensais hier à vos Gobelins, et je me disais que peut-être, par les travaux dont vous me parliez l'autre jour, le Ghirlandajo, la Simonette, les Vertus exécutées par les élèves de Raphaël, nous ferions fausse route, et que nous laisserions, vous et moi, meilleure trace de notre passage dans l'administration en occupant vos artistes à la reproduction des vrais chefs-d'œuvre contemporains.³⁷³

So kam das Panthéon zu den Tapisserien. Sie sollten Stellen bedecken, die sonst frei von Schmuck geblieben wären. Die Kartons hat der Dekorationsmaler Charles La-

³⁶⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 137.

³⁶⁸ PINGEOT 1989, S. 266.

³⁶⁹ PINGEOT 1989, S. 266.

³⁷⁰ INVENTAIRE 1889, S. 337.

³⁷¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 118 ff.

³⁷² CHENNEVIÈRES 1885, S. 118.

³⁷³ CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979), première partie (1883), S. 32.

meire gefertigt. Beide Tapisserien sind 1875 datiert und bezeichnen damit das Jahr, in dem Chennevières die Idee zur Förderung der Teppichmanufaktur kam, doch wurden sie erst im Frühjahr 1884 vollendet³⁷⁴ und kamen im November ins Panthéon,³⁷⁵ nachdem sie im Palais de l'Industrie auf der „exposition des manufactures nationales annexée à celle de l'Union des arts décoratifs“ zu sehen waren.³⁷⁶ Wie die Maler hat auch Lameire Bonnefoy gegenüber Angaben zu seinen Werken gemacht (siehe Textanhang Nr. 6), die im Panthéonführer von 1878 erstmals abgedruckt wurden.³⁷⁷

Für die Kapelle zu Ehren sainte Genevièves, die Théodore Maillot zur Ausmalung angewiesen war, entwarf Lameire einen Teppich in der außerordentlichen Höhe von 9,30 m (Abb. Nr. 57), der im Hauptfeld das Schiffswappen der Stadt Paris und die Umschrift „Pro Patria“ trägt. Bekrönt wird das Wappen von einem Lamm, welches von Ähren und Blumen umgeben ist und auf einem mit den Initialen SG (für sainte Geneviève) gezierten Aufbau ruht. Flankiert wird es von zwei Figuren, einem fränkischen Krieger und einer Brote austeilenden Frau, die für den *courage civique* und die *bienfaisance* stehen. Zuerst ist das Medaillon dargestellt, welches Geneviève von saint Germain erhielt. Es trägt ein Christusmonogramm und die griechischen Buchstaben Alpha und Omega. Der Löwe unten symbolisiert die Stärke, und zusammen mit der Devise „Pro Patria“ steht der Teppich für Genevièves Hingabe an ihr Vaterland. Von Frankreich als Nation konnte im 5. Jahrhundert allerdings noch keine Rede sein. Der Teppich der gegenüberliegenden Marienkapelle, für die als Wandmaler Gustave Moreau vorgesehen war, ist im Aufbau identisch mit dem „Pro Patria“-Teppich, weicht aber in der Farbgebung und in einzelnen Bildmotiven von ihm ab (Abb. Nr. 58). Anstelle des Lamms findet sich hier eine Krone aus weißen Rosen, und anstatt des Stadtwappens von Paris ist das von zwei Engeln flankierte Monogramm Mariens eingefügt. Zuunterst hat der Erzengel Gabriel mit ausgebreiteten Flügeln seinen Platz. Er ist im Moment der Verkündigung an Maria wiedergegeben, und das Schriftband trägt seine Worte „Ave, Maria, gratia plena“. Der Teppich paßt sich inhaltlich gut in die Kapelle ein, deren Wandbilder die „dévotion nationale de la France pour la mère de Dieux“³⁷⁸ zum Ausdruck bringen sollten. Heute sind die Teppiche vertauscht, was im Kapitel zur Dekoration der Marienkapelle erläutert wird.

Chennevières gab noch einen dritten Wandteppich in Auftrag, damit der bislang übergangene Erzengel Michael, „un des plus glorieux parons de la France“, Aufnahme in das Dekorationsprogramm finden konnte.³⁷⁹ Luc-Olivier Merson schuf mit Auftrag vom 24. Dezember 1874³⁸⁰ einen in Öl ausgeführten Karton, auf dem der Engel auf einem Dämon steht, den er überwunden hat. Um den Leib Michaels weht eine lange rote Fahne, und im Hintergrund ist, vom Meer umgeben, der Mont-Saint-Michel mit seiner Abteikirche zu sehen. Der Karton war im Salon des Jahres 1875 zu sehen,³⁸¹ das in der Manufacture des Gobelins gefertigte Werk (Abb. Nr. 59) drei Jahre später auf der Pariser Weltausstellung.³⁸² Da im Panthéon alle zu dekorierenden Plätze vergeben waren, war der Teppich für die nördliche Sakristei bestimmt, die zu Chennevières' Zeiten als „salle dite des Évêques“ bezeichnet wurde. Zu Beginn des

³⁷⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 118.

³⁷⁵ Paris, Archives Nationales, F21 4404, Dossier Panthéon 1881–1900, 1884 (Mise en place de deux tentures au point de Savonnerie destinées à la décoration des chapelles de la Vierge et de Sainte-Geneviève. 10./11. Nov. 1884).

³⁷⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 118.

³⁷⁷ BONNEFOY 1878, S. 56 f. Der Text Lameires fand in mehr oder weniger gleichem Wortlaut Eingang in VIDIEU 1884, S. 316 f, BONNEFOY (1885), S. 35 f, CHENNEVIÈRES 1885, S. 119 f und INVENTAIRE 1889, S. 347 f.

³⁷⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 109.

³⁷⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 120.

³⁸⁰ AK MERSON 2009, S. 132.

³⁸¹ SALON 1875, Kat. Nr. 1458. Der Karton befindet sich heute in Riom, Musée Mandet. AK MERSON 2009, S. 133. Dort auch (S. 133–134) Stimmen der Salonkritik, die sich im Vergleich mit Raphaels 1518 gemaltem „Saint Michel terrassant le démon“ (Paris, Musée du Louvre) negativ über den Karton äußern.

³⁸² CHENNEVIÈRES 1885, S. 120.

20. Jahrhunderts wurde der Teppich abgenommen und 1929 dem Musée Lannelongue in Castéra-Verduzan überwiesen.³⁸³

Die Kosten und die Beauftragung der Künstler

Chennevières legte der zweiten Eingabe ein Begleitschreiben bei (siehe Textanhang Nr. 7),³⁸⁴ in dem er auf weitere Einzelheiten der Dekorationskampagne eingeht. Das separate Schreiben war notwendig, denn zum einen bat er Fourtou darin, die Veröffentlichung der Eingabe im *Journal officiel* zu veranlassen –

sa publicité me paraît d'autant plus nécessaire que sa signature seule, cachée dans nos archives, laisserait dans le monde des artistes des incertitudes mystérieuses qui ne manqueraient pas d'être très vivement interprétées dans les ateliers et dans la presse

–, und zum anderen kam er hier auf die Kosten der Dekorationskampagne zu sprechen. Chennevières veranschlagte über einen Zeitraum von vier Haushaltsjahren, das heißt von 1875 bis 1878, die Summe von 820 000 francs, zu denen noch einmal etwa 300 000 francs für dekorative Rahmenmalereien der Bilder, Gerüste zu ihrer Anbringung und Herstellungskosten für Skulpturensockel zu addieren wären. Auf jedes Jahr kämen, so rechnet Chennevières vor, 275 000 francs. Die 820 000 francs setzten sich wie folgt zusammen: Für elf zu bemalende Partien (die Apsis als ganzes genommen) à 50 000 francs und zwei Partien der Vorhalle à 20 000 francs³⁸⁵ mußten 590 000 francs aufgewendet werden. Hinzu kamen 230 000 francs für zehn Bildhaueraufträge à 20 000 francs und zwei (sainte Geneviève und Maria) à 15 000 francs.³⁸⁶ Die spätere Entwicklung hat weitere Kosten verursacht. Dazu zählen die zusätzliche Bezahlung Ferdinand Humberts, der seine Bilder mehrfach umarbeiten mußte, und der Auftrag an Hector d'Espouy, der ein Bild an der inneren Eingangswand anbrachte, die 1874 noch gar nicht als zu bemalende Fläche vorgesehen war. D'Espouy hat dafür 8000 francs erhalten.³⁸⁷

Patricia Mainardis Aussage, daß staatliche Aufträge in den 1870er Jahren so schlecht entlohnt wurden, daß sie nur von minderen Künstlern angenommen worden sind,³⁸⁸ trifft keinesfalls auf das Panthéon zu. Zwar waren hier keine Reichtümer zu machen, aber die Vergütung lag deutlich über dem Durchschnitt. Die Administration des Beaux-Arts hatte für die Bezahlung von Dekorationsaufträgen in Gebäuden einen Richtwert von 250 francs pro Quadratmeter. Im Panthéon lag die Quadratmetervergütung bei vier Traveen samt Fries über 650 francs.³⁸⁹

Der zweiten Eingabe lag nicht nur ein Begleitschreiben bei, sondern auch ein ganzer Stapel von *arrêtés*, die der Minister unterschrieb und Mitte Mai an die Künstler sandte, welche somit beauftragt waren.³⁹⁰ François Millet erhielt am 19. Mai ein zweites Schreiben, diesmal von Chennevières, dessen Wortlaut wohl eine für alle Panthéonkünstler benutzte Formulierung gewesen sein dürfte:

Vous pouvez, dès aujourd'hui, vous mettre en rapport avec M. Louvet, architecte du Panthéon, et j'espère qu'il vous sera possible de me soumettre avant la fin de l'année, les esquisses de ces peintures.

³⁸³ AK MERSON 2009, S. 133.

³⁸⁴ „Rapport du Directeur des Beaux-Arts au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, au sujet de la distribution des travaux de peinture et de sculpture, et programme de ces travaux“ in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4403, Dossier 1874.

³⁸⁵ VAISSE 1989, S. 253. Siehe auch im einzelnen die Auftragsdokumente in Paris, Archives Nationales, Serie F²¹.

³⁸⁶ PINGEOT 1989, S. 266.

³⁸⁷ Lt. Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4206, Dossier 44.

³⁸⁸ MAINARDI 1993, S. 14.

³⁸⁹ VAISSE 1995, S. 234 f.

³⁹⁰ Die *Chronique des arts* hatte schon am 24. März vermeldet, daß das Panthéon seit zwei Wochen in den Händen der Künstler sei. *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1877, Nr. 12 (24. März), S. 110 f. Hierbei handelt es sich um eine Fehlinformation, eine Absichtserklärung ist wohl für bare Münze genommen worden. Zu diesem Zeitpunkt hatte Chennevières noch nicht einmal die zweite Eingabe an den Minister geschickt, die das Programm näher bestimmte. Immerhin enthält die Nachricht eine interessante Information, nämlich daß die beiden Kapellen nicht mit Leinwandbildern ausgeschmückt, sondern daß die Malereien direkt auf die Wand aufgetragen werden sollten. Dies wurde nur in der Kapelle Sainte-Geneviève so gehandhabt.

Je me félicite d'avoir pu, dans cette circonstance, faire appel à votre concours patriotique pour la réalisation d'un projet dont le caractère éminemment national, ne saurait vous échapper.³⁹¹

Die vorgeschlagenen Künstler entsprachen Chennevières' Idealvorstellung des Projekts; sie sind nicht vorab von der Absicht, sie zu beauftragen, in Kenntnis gesetzt worden. Ihre Teilnahmewilligkeit wird Chennevières vorausgesetzt haben, war die Beauftragung doch eine jeden Künstler ehrende Angelegenheit. Mit gewisser Indignation wird er zur Kenntnis genommen haben, daß Chenavard, Lehmann, Moreau und Gérôme postwendend auf die Ehre der Mitwirkung verzichtet haben. Chennevières mußte neue Künstler finden, und er verließ sich dabei auf seine umfassenden Kenntnisse der Kunst seiner Zeit:

Les noms nouveaux me furent dictés par l'affinité d'œuvres anciennes ou récentes avec celles qui s'offraient là à traiter.³⁹²

Für drei der vier Maler hat Chennevières alsbald Ersatz aufgeboten: Wie die *Chronique des arts* im August meldete, ist Gérôme durch Jean-Paul Laurens ersetzt worden, Moreau durch Ferdinand Humbert und Chenavard durch Louis Matout.³⁹³ Matout hat den Auftrag jedoch auch nicht ausgeführt, so daß die Apsis zunächst vakant blieb. Und da Lehmann seinen Rückzug erst am 23. August mitgeteilt hat,³⁹⁴ fehlte der Name seines Nachrückers in der *Chronique des arts*. Am 5. Oktober erging der Auftrag an Henry Lévy.³⁹⁵

Vaisse hat festgestellt, daß Chennevières kaum Mitglieder der Académie des Beaux-Arts zur Mitarbeit gewinnen konnte. Nur fünf von 13 Malern haben ihr im Jahr der Auftragserteilung angehört, nämlich Lehmann, Gérôme, Baudry, Meissonier und Cabanel. Während Lehmann und Gérôme sofort abgesagt haben, nahmen Baudry und Meissonier den Auftrag zwar an, führten ihn aber nicht aus. Letztendlich wurde Baudry durch seinen Tod daran gehindert, doch sind ihm bis dahin noch zwölf Jahre vergönnt gewesen. So blieb von den Akademiemitgliedern nur Cabanel. Moreau fand erst 1888, lange nach seiner Beauftragung, Aufnahme in die Akademie, ebenso Bonnat (1881).³⁹⁶ Da auch Moreau den Auftrag zurückgewiesen hat, verdoppelte sich durch Bonnat die Zahl der im Panthéon beteiligten Akademiemitglieder. Es waren also letztlich nur zwei von sieben beauftragten Akademikern im Panthéon vertreten; von daher kann im Panthéon entgegen landläufiger Meinung kaum von einem Hort des Akademismus gesprochen werden – sofern man überhaupt davon ausgeht, daß mit diesem Ausdruck ein bestimmter Stil bezeichnet ist.

Mit Chenavard und Lehmann fielen die ältesten der vorgesehenen Künstler weg. Chenavard, Jahrgang 1807, verzichtete auf die Annahme des Auftrags,³⁹⁷ da er nicht bereit war, nur einen Teil dessen zu malen, womit er 1848 in Gänze beauftragt worden war.³⁹⁸ Er hätte sich zudem in ein Ensemble religiöser Malerei einfügen müssen. Trotz aller inhaltlichen Differenzen hat Chennevières Chenavard als Künstler geschätzt. In der ersten Eingabe hat er anerkennend von ihm gesprochen:

Il convient aussi de ne pas oublier l'essai, qui fut confié en 1848 à un artiste éminent, de la décoration du Panthéon au moyen de grands cartons qui devaient y représenter l'histoire de l'humanité; mais ce cycle de compositions philosophiques dont nous avons vu un certain nombre aux Expositions de 1853 et de 1855, ne pouvait plus s'appliquer à un temple qui, trois ans plus tard était rendu au culte, et la tentative en resta là, après avoir fourni à M. Che-

³⁹¹ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 240, Dossier 21.

³⁹² CHENNEVIÈRES 1885, S. 81.

³⁹³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1874, Nr. 27 (10. Aug.), S. 262.

³⁹⁴ Paris, Archives Nationales, F²¹ 234, Dossier 47. Beiliegender Brief vom 23. Aug. 1874.

³⁹⁵ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 234, Dossier 47.

³⁹⁶ VAISSE 1995, S. 233 f.

³⁹⁷ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 203, Dossier 24.

³⁹⁸ Siehe hierzu CHAUDONNERET 2000, S. 71 und CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

navard l'occasion de donner la mesure de *sa vaste culture d'esprit, de son abondante invention et de son respectueux sentiment des grands maîtres*.³⁹⁹ (Hervorhebungen EW)

In seinen „Souvenirs“ schreibt Chennevières, daß er es als eine verpaßte Gelegenheit empfinde, Chenavard nicht gefragt zu haben, ob er nicht doch bereit gewesen wäre, die zweiteilige Komposition der Christen in den Katakomben für die Wand der Apsis beizusteuern.⁴⁰⁰ 1875 gelangten Chenavards Kartons ans Musée des Beaux-Arts in Lyon, wo sie im Jahr darauf ein letztes Mal ausgestellt worden sind.⁴⁰¹

Der nach Chenavard älteste Künstler, Lehmann, hatte sich in den Augen Chennevières' mit einer Darstellung Charlemagnes in der Galerie des fêtes des Palais du Luxembourg empfohlen.⁴⁰² Lehmann wurde 1814 im holsteinischen Kiel geboren und erhielt 1847 die französische Staatsbürgerschaft. Seit 1831 hatte er bei Ingres gelernt und wurde einer seiner bedeutendsten Schüler. Durch seine mit angeschlagener Gesundheit begründete Absage⁴⁰³ entfiel ein Vertreter dieser Schule, welcher die Wandmalerei besonders gepflegt hat. Wie sehr Lehmann der klassischen Tradition verpflichtet war, belegt eine Bestimmung seines Testaments, die der Académie des Beaux-Arts die Hälfte des Versteigerungserlöses seines Nachlasses zusprach, damit sie alle drei Jahre den „Prix Lehmann pour l'encouragement des bonnes études classiques“ vergeben könne.⁴⁰⁴ In seinem Absageschreiben empfahl Lehmann seinen 1853 geborenen Schüler Georges Laugée, der zu dem Zeitpunkt am Beginn seiner Laufbahn stand.⁴⁰⁵ Er hatte bereits eine Kapelle in der Pariser Kirche Sainte-Clotilde ausgemalt und sollte offensichtlich von seinem Lehrer mit einem weiteren Auftrag versorgt werden, worauf Chennevières jedoch nicht eingehen konnte, ohne seine Vorstellungen preiszugeben.

Moreau, 1826 geboren, begründete seine Ablehnung mit einer „trop grande inexpérience de la peinture décorative“.⁴⁰⁶ Er war zunächst Schüler von François-Edouard Picot, wurde aber in seiner künstlerischen Eigenart wesentlich von Théodore Chassériau bestärkt. Moreaus Malerei geriet im Laufe der Jahre immer antinaturalistischer. Er behandelte biblische und mythologische Themen, allerdings in einer magische Verhältnisse suggerierenden Weise, die seinen ureigenen Empfindungen mehr verpflichtet war als der sichtbaren Welt. Seine symbolistischen Phantasmagorien hätten die Attraktivität der Kampagne Chennevières um einiges gemehrt. Chennevières hätte ihm auch alle Freiheiten zugestanden, um sie zu entfalten:

Il eût, dans cette chapelle de la Vierge, isolée et bien à lui, et où je lui avais laissé, comme à J.-Fr. Millet, la plus entière liberté de sujet et de composition, donné essor à toutes les qualités d'invention raffinée et mystique qui sont le charme de son noble esprit.⁴⁰⁷

Gérôme, 1824 zur Welt gekommen, machte hingegen keinen Hehl daraus, daß ihn ein Auftrag im Panthéon nicht reizte. Er zog es vor, bei der von ihm so gewinnträchtig betriebenen Malmanier zu bleiben:

M. Gérôme ne se sentait plus disposé à reprendre les études un peu spéciales de la peinture murale et à interrompre cette série d'œuvres de petite dimension auxquelles il croyait devoir les plus légitimes succès de sa brillante carrière.⁴⁰⁸

³⁹⁹ Aus der ersten Eingabe, CHENNEVIÈRES 1885, S. 72 ff.

⁴⁰⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

⁴⁰¹ Exposition des cartons de Paul Chenavard pour la décoration du Panthéon, AK Lyon 1876.

⁴⁰² CHENNEVIÈRES 1885, S. 80. Siehe auch den gegenüber dem Minister ausgesprochenen Wunsch Chennevières', das Katakombenbild in der Apsis des Panthéons anzubringen: CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979), Sonderdruck I (Sammlung der 1883 erschienenen Artikel), S. 25.

⁴⁰³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80. Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 234, Dossier 47. Beiliegender Brief: „Paris le 23 août 1874. Monsieur le Directeur, au retour d'une absence de plusieurs mois, nécessité par l'état de ma santé, je me mis à regret obligé de décliner l'honneur de prendre part aux travaux de peinture de la décoration du Panthéon.“

⁴⁰⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1885, Nr. 21 (23. Mai), S. 162.

⁴⁰⁵ Paris, Archives Nationales, F²¹ 234, Dossier 47.

⁴⁰⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80. Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 241, Dossier 4.

⁴⁰⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

⁴⁰⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

Gerade in den siebziger Jahren hatte Gérôme den größten ökonomischen Erfolg seiner Laufbahn, und 1876 bezahlte ein Sammler die Rekordsumme von 125 000 francs für eines seiner Bilder.⁴⁰⁹ Seine Karriere begann der Schüler Paul Delaroches im Jahr 1847, als er mit „Jeunes grecs faisant combattre des coqs“ das erste seiner feinmalerisch-glatten, mit erotischen Implikationen unterlegten Genrebilder im Salon gezeigt hat. Als Vertreter der „Néo-Grecs“ malte er fortan Bilder, die aus der Antike das alltägliche Leben zeigen, wobei die heroische Größe der Zeit immer durchscheinend bleibt. Ab Mitte der 1850er Jahren entwickelte Gérôme eine zweite Manier. Reisen nach Ägypten und in den Orient inspirierten ihn zu einer ganzen Reihe von Bildern aus diesem Kulturkreis. Eines davon sollte für das spätere Panthéonsbild von Puvis de Chavannes bedeutsam werden. Chennevières' Wahl ist auf Gérôme gefallen, weil dieser Bilder in der Pariser Kirche Saint-Merri gemalt hatte, und insbesondere hatte Chennevières das großformatige Bild „Siècle d'Auguste: naissance de N.-S. Jésus-Christ“ beeindruckt, ein weiteres Werk in der Tradition von Ingres' „Homère déifié“. Gérôme malte es im Auftrag des jungen Zweiten Kaiserreichs und stellte es auf dem Weltausstellungssalon 1855 aus.⁴¹⁰ Es faßte die 9. Epoche aus Jacques Bénigne Bossuets 1681 veröffentlichtem „Discours sur l'histoire universelle“ zusammen und zielte indirekt auf Napoléon III als Friedensherrscher.

Chennevières hatte die frei gewordenen Stellen nicht mit Künstlern besetzt, welche die Abgesprungenen in gleicher Stillage ersetzt hätten. Im Falle von Chenavard und Moreau ist dies auch von vornherein nicht möglich gewesen.

Die Jahrgänge der Maler deckten eine Spanne von knapp über dreißig Jahren ab. Millet war der älteste (wie Lehmann 1814 geboren), gefolgt von dem ein Jahr jüngeren Meissonier. Die meisten Maler gehören den 1820er Jahrgängen an, so Galland (1822), Cabanel (1823), Puvis de Chavannes (1824), Baudry und Delaunay (beide 1828). Bonnat wurde 1833 geboren, Laurens 1838, Lévy 1840, Humbert 1842 und Blanc als der jüngste im Jahr 1846.

Bei den Bildhauern gab es niemanden, der einen Auftrag abgelehnt hat. Die zwölf Bildhauer gehörten im Schnitt älteren Generationen an, auch wenn sie zusammen genommen etwa die gleiche Spanne absteckten wie die Maler. Vier (Cavelier, Cabet, Montagny und Perraud) waren vor 1820 geboren. Weitere vier beauftragte Künstler zählten zu den 20er Jahrgängen, nämlich Guillaume, Frémiet, Carpeaux und Dubois. Die letzten vier gehörten vornehmlich den 30er Jahren an (Falguière, Chapu und Hiolle); der jüngste war der 1845 geborene Mercié. Chennevières, selbst 1820 geboren, hat also bei den Bildhauern eher ältere Meister bevorzugt, während er unter den Malern jüngeren den Vorzug gegeben hat.

Mit dieser Mannschaft trachtete Chennevières das Panthéon zu dekorieren und der französischen Kunst ein Denkmal zu setzen. Er ging davon aus, die Kampagne innerhalb von vier Jahren realisieren zu können, eine Ansicht, die sich schnell als zu optimistisch erwiesen hat, zumal die nachfolgenden Ereignisse einen planmäßigen Ablauf der Ausstattung verhindert haben. Aber so, wie Chennevières das dem republikanischen Verdienst huldigende Giebelrelief David d'Angers' anerkennend respektiert und sogar Chenavard, dessen laizistische Dekoration von 1848 ihn befremdet haben mußte, zur erneuten Mitarbeit aufgefordert hat, so haben auch die Republikaner nach 1878 alles, was im Panthéon bereits realisiert war, unangetastet gelassen. Ein Neuanfang wurde seit Chennevières nicht mehr gewagt, abgesehen davon, daß man dafür Werke anerkannter Künstler von den Wänden hätte reißen müssen. Anders verhielt es sich mit den Skulpturen, deren Mobilität ihnen zum Verhängnis geworden ist. Die meisten Standbilder wurden im September 1934 zur Neuausstattung der im

⁴⁰⁹ Elmar Stolpe: Stichwort „Jean-Léon Gérôme“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 52, München und Leipzig 2006, S. 231. Aus diesem ausführlichen Artikel (S. 229–236) stammen auch die weiteren Angaben zu Gérôme.

⁴¹⁰ SALON 1855, Kat. Nr. 3164. Seit 1864 im Museum von Amiens (VAISSE 1995, S. 390, Anm. 88).

Juli 1915 durch deutsche Artillerie in Brand gesetzten Kathedrale von Arras herangezogen.⁴¹¹ Rückblickend und zusammenfassend schrieb Chennevières 1885 über seine Intentionen:

J'avais agi en directeur des Beaux-Arts, pour l'intérêt exclusif des arts, dans un monument qui, en vertu de la loi, appartenait au culte catholique, et ne pouvait et ne devait admettre qu'un ensemble de sujets et de figures catholiques. On voulut bien même approuver l'esprit d'entière indépendance avec lequel j'avais choisi, dans tous les groupes de notre école, les noms les plus estimés et les plus sympathiques aux artistes, ne m'arrêtant pas aux proportions ordinaires de leurs compositions, mais préoccupé avant tout du caractère de fermeté ou de grandeur foncières que l'on sentait en elles et qu'ils pouvaient développer, à l'honneur de notre école, sur de vastes superficies.⁴¹²

Ohne es jemals deutlich ausgesprochen zu haben, hat Chennevières ein Unternehmen ins Leben gerufen, welches sehr wohl der republikanischen Panthéonsidee verpflichtet war, denn es ging ihm um die Versammlung der Großen der Kunst an einem Ort. Die Republikaner, die die Geschicke des Panthéons ab 1878 und dann vollends ab 1885 leiteten, haben diesen Gedanken jedoch in keiner Weise aufgegriffen.

⁴¹¹ Siehe die Übersicht bei: PINGEOT 1989, S. 266.

⁴¹² CHENNEVIÈRES 1885, S. 79 f.

DER VERLAUF DER KAMPAGNE CHENNEVIÈRES

In den Jahren unmittelbar nach dem Start machten sich die Künstler in ihren Ateliers an die Arbeit. Derweil das Panthéon auf die Anbringung bzw. Aufstellung der Werke wartete, mußte Chennevières neuen Künstlern Aufträge erteilen, da die Jahre 1875 und 1876 mehrere Todesfälle mit sich gebracht haben. Für die verstorbenen Bildhauer hat Chennevières, wie bereits erwähnt, Jouffroy, Daumas und Becquet als Nachrücker gefunden. Die drei haben den Altersdurchschnitt der Bildhauer erhöht, denn zwei von ihnen waren vor 1820 geboren, so daß nun die Hälfte zu dieser Gruppe zählte. Von den Malern ist François Millet im Januar 1875 gestorben. Er ist 1849 nach Barbizon übersiedelt und hatte seitdem hauptsächlich ländliche Themen behandelt. Millet entwickelte eine bis heute populär gebliebene Darstellungsweise, den einfachen, namenlosen Landmann zu monumentalisieren, indem er ihn auf Bildern, die nie sonderlich groß sind, in ruhiger Statuarik in den Himmel aufragen läßt. Seine Bilder von Sämännern und Ährenleserinnen sind schlicht im Aufbau und geben den Gestalten eine repräsentative Wirkkraft: „Hinter dem vorderen Bildsinn schimmert ein zurückliegender hindurch und verleiht den Gemälden eine biblische Heiligung.“⁴¹³ In einem Nekrolog liest sich diese kunsthistorische Würdigung so:

Jamais il ne chercha dans des scènes arrangées à dramatiser sa peinture. Il lui suffisait, pour faire d'admirables tableaux, d'un semeur qui marche en lançant son blé au travers des sillons ou d'un paysan qui greffe un arbre ou qui bottèle ses gerbes.⁴¹⁴

Chennevières nannte Millet einen „grand maître religieux de la simplicité rustique“⁴¹⁵ sowie einen „grand poète biblique“⁴¹⁶. Millets Beauftragung überrascht, denn Wanddekorationen waren nicht sein Metier. Offensichtlich wollte Chennevières ihm, der in den 1870er Jahren in den Salons bis auf wenige Ausnahmen nur noch mit Aquarellen vertreten war, Gelegenheit bieten, sein Werk mit Wandbildern rein religiösen Inhalts zu krönen. Immerhin hatte Millet bereits angefangen, Skizzen „à larges traits“ zu fertigen.⁴¹⁷ Einen Nachfolger Millets fand Chennevières in Théodore Maillot. 1875 vermochte Chennevières noch eine weitere Lücke zu füllen: Für den vakant gebliebenen Platz von Chenavard hatte er Ernest Hébert verpflichten können. Hébert bekam jedoch nicht die ganze Apsis zugewiesen, sondern nur die Kalotte. Hier sollte er das realisieren, wofür Chenavard den ganzen Platz hätte hernehmen können. Die Konzentration auf den gewölbten Abschluß geht einher mit der Entscheidung für ein künstlerisches Unternehmen der besonderen Art: Hébert sollte seine Arbeit als Mosaik ausführen. Die Apsiswand darunter blieb frei, und warum das bis zum Jahr 1902 so blieb, läßt sich nicht klären.

Es ist das Schicksal der Kampagne Chennevières, daß sich die politischen Rahmenbedingungen einschneidend geändert haben, bevor auch nur ein Werk ins Panthéon gekommen war. Entscheidend waren die Jahre ab 1875, in denen die Republik als Staatsform etabliert und institutionell verankert wurde. Diese Konsolidierung ist in drei Etappen erreicht worden, nämlich mit der Verabschiedung der konstitutionellen Gesetze in der ersten Jahreshälfte 1875, der im Februar und März 1876 erlangten republikanischen Mehrheit im Parlament und schließlich 1879, als auch in den Senat eine Überzahl Republikaner gewählt worden ist. Hier interessieren zunächst nur die Ereignisse des Jahres 1875. Wie schon erwähnt, ist die Auseinandersetzung um die Wiedereinführung der Monarchie in eine Diskussion um die Verfassungsgesetze eingemündet. Nachdem die Legitimisten mit ihrem Grafen von Chambord gezeigt hatten, daß sie politisch an das *ancien régime* anknüpfen wollten, haben

⁴¹³ LANKHEIT 1988, S. 171 f.

⁴¹⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1875, Nr. 4 (23. Jan.), S. 33.

⁴¹⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

⁴¹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81.

⁴¹⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81.

sich die Orléanisten, denen eine konstitutionelle und parlamentarische Monarchie vorschwebte, entschlossen, die Republik zu akzeptieren. Für ihr Entgegenkommen erklärten sich die Republikaner im Gegenzug bereit, einem Zweikammersystem zuzustimmen. Diese Allianz vermochte es, die Verfassungsgesetze von 1875 zu verabschieden, welche bis 1940 in Kraft waren. Als Geburtsstunde der Republik wird der 30. Januar 1875 angesehen, als der Pakt von Bordeaux zugunsten der Republik aufgekündigt worden ist. Am Vortag noch war die Formulierung „Le Gouvernement de la France se compose de deux Chambres et d’un Président de la République, qui est rééligible“ in der Abstimmung unterlegen.⁴¹⁸ Es war der katholische Abgeordnete Henri Wallon, dessen Abänderungsantrag schließlich die denkbar knappste Mehrheit von 353 zu 352 Stimmen bekam: „Le président de la République est élu à la majorité des suffrages par le Sénat et par la Chambre des députés réunis en Assemblée nationale“.⁴¹⁹ Wallon wurde drei Monate später *Ministre de l’Instruction publique* und war bis zum März 1876 Chennevières’ Dienstherr. Er war nicht nur als Geburtshelfer, sondern auch als Historiker bedeutsam, und sein Werk über Jeanne d’Arc wird weiter unten noch von Interesse sein. Am 24. Februar 1875 wurde das Gesetz über den Senat erlassen, am Tag darauf dasjenige über den Aufbau der Staatsorgane und am 16. Juli das Gesetz über das Verhältnis der Staatsorgane zueinander. Die Verfassungsgesetze stellten das Werk der Orléanisten dar, denen sich die gemäßigten Republikaner anschlossen. Bei den zweistufigen Wahlen zur Abgeordnetenversammlung am 20. Februar und am 6. März 1876 kam es dann zum Sieg der Republikaner. Zwar bestand zwischen den Lagern der Republikaner und der Konservativen eine Differenz von nur 800 000 Stimmen (4 gegen 3,2 Millionen Stimmen), doch bewirkte der Wahlmodus, daß auf die Republikaner 360 Sitze entfielen, während die Konservativen nur 160 erhielten.

Zwei Monate nach den Wahlen wurde im Palais de l’Industrie an den Champs-Élysées der Salon eröffnet, auf dem die ersten Kostproben der Panthéonsdekoration zu sehen waren. Blanc hatte eine Gesamtskizze seines Beitrages eingereicht⁴²⁰ und Maillot eine Skizze zur Hochwasserprozession des Jahres 1496.⁴²¹ Puvis de Chavannes war mit zwei Werken vertreten, dem gemalten Entwurf des Einzelbildes⁴²² und dem Karton des Dreierbildes.⁴²³ Auch ein erstes plastisches Bildwerk stand zu besichtigen: Hiolles Gipsfigur von saint Jean de Matha, gefolgt von Jouffroys saint Bernard im Salon 1877.

Die parlamentarische Budgetdiskussion von 1876

Es ist wenig wahrscheinlich, daß die Parlamentsabgeordneten durch den Besuch des Salons auf die Panthéonsdekoration aufmerksam geworden sind. Sie mußten sich mit ihr aber beschäftigen, als das Parlament am 10. und 11. August über das Budget des Ressorts der Beaux-Arts für das Folgejahr beriet.⁴²⁴ Zum ersten Mal kam die Angelegenheit vor ein Parlament, in dem die Republikaner die Mehrheit der Sitze innehatten. Mit frisch gewonnenem Selbstbewußtsein attackierten sie hier die Kampagne Chennevières. Wortführer waren Emile Bouchet, Antonin Proust und Noël François Alfred Madier de Montjau. Während Bouchet und Proust erst in jenem Jahr ins Parlament gewählt worden sind, saß der extrem linke Madier de Montjau bereits seit

⁴¹⁸ *Journal officiel de la République Française*, 7. Jg. (1875), Nr. 29 (30. Jan.), S. 795, 3. Spalte

⁴¹⁹ *Journal officiel de la République Française*, 7. Jg. (1875), Nr. 30 (31. Jan.), S. 833, 1. Spalte.

⁴²⁰ SALON 1876, Kat. Nr. 192.

⁴²¹ SALON 1876, Kat. Nr. 2716.

⁴²² SALON 1876, Kat. Nr. 1694 (der erklärende Text ist identisch mit der auf der Bordüre angebrachten Bildunterschrift im Panthéon).

⁴²³ SALON 1876, Kat. Nr. 2868 (der erklärende Text ist identisch mit der auf der Bordüre angebrachten Bildunterschrift im Panthéon).

⁴²⁴ Zur Sitzung siehe VAISSE 1989, S. 255 und VAISSE 1995, S. 36.

1874 dort.⁴²⁵ Die drei nahmen die Dekoration unter Beschuß, wo immer sie konnten. Im Kern der sehr lebhaft verlaufenen Sitzung (siehe Textanhang Nr. 8) ging es darum, ob dem Panthéon für das Jahr 1877 400 000 francs zugestanden werden sollten oder nicht. Die Höhe der Summe zeigt an, daß die Administration die Kosten der Dekoration aus drei Haushaltsjahren bestreiten wollte, und nicht aus vieren, wie Chennevières zunächst vorgeschlagen hatte. Seine veranschlagten 1,12 Millionen francs sind auf 1,2 Millionen aufgerundet und dann gedrittelt worden. Der Abgeordnete Bouchet eröffnete die Diskussion über diesen Punkt, indem er eine Beschlußänderung beantragte, die das komplette Gegenteil bewirken sollte:

Messieurs, sur le chapitre 41 du budget des beaux-arts, j'ai l'honneur de présenter à la Chambre l'amendement que voici: „Les 400,000 fr. destinés aux ouvrages d'art et aux décorations des édifices publics inscrits au chapitre 41 du budget des beaux-arts ne seront pas appliqués aux fresques et sculptures du Panthéon dont l'exécution demeure suspendue.“⁴²⁶

Zur Begründung führte Bouchet an, daß die Summe für ein einzelnes Projekt zu groß sei. Er sähe von dem Geld lieber eine Vielzahl kleinerer bezahlt, bei denen noch mehr Künstler als die im Panthéon beschäftigten unterkommen könnten. Zudem sei Chennevières eine „autorité absolument privée“, die nach seinem Verständnis nicht über eine so große Sache allein hätte verfügen dürfen. In der Tat war der *Directeur des Beaux-Arts* niemandem verantwortlich, und Bouchet verübelte es ihm, daß er im Panthéon seine einsame Entscheidungsgewalt dazu benutzt hatte, ausschließlich religiöse Bilder in Auftrag zu geben. Um dem gegnerischen Lager keine allzu große Breitseite zu bieten, betonte Bouchet, daß er sich nicht an religiösen Sujets an sich reibe, sondern lediglich an ihrer Ausschließlichkeit. Er erinnerte an die von Paul Chenavard 1848 vorgeschlagene Panthéonsdekoration, die in republikanischen Kreisen eine große Resonanz gefunden hatte – ein Konzept, das, wie Bouchet betonte, sehr wohl auch religiöse Themen umfaßt habe.

Die Beratung über Bouchets Antrag fand erst am Tag darauf statt. Charles François Romain Lebœuf comte d'Osmoy trat in seiner Eigenschaft als Sprecher der Commission du budget ans Pult. Er verteidigte den Haushaltsentwurf und sprach davon, daß man natürlich noch Themen ändern könne, sollte sich die Versammlung an derartigem stören, allerdings ginge dies nur, sofern die beauftragten Künstler noch nicht angefangen hätten oder noch nicht weit vorangeschritten seien. Er erinnerte das Plenum daran, daß der Gestalt Genevièves zwei Momente innewohnen würden, das der Heiligkeit, welches sie von der Kirche erhalten habe, und das der Heldenmütigkeit, welches sie der Geschichte verdanke. Genevieve sei von daher „une première Jeanne d'Arc“,⁴²⁷ und in dieser Eigenschaft müsse es auch für Republikaner erträglich sein, sie als Patronin der Stadt Paris zu ehren. Schließlich habe sie die Stadt vor Attila gerettet und sie in der Hungersnot versorgt. Solche Taten seien nicht allein religiöse, sondern zugleich auch historische.

Bouchet lenkte daraufhin zur Hälfte ein: Zumindest die bereits begonnenen Arbeiten sollten gegen Entgelt fortgeführt werden. Er ergänzte seinen Abänderungsantrag um folgenden Passus: „Sauf liquidation des droits acquis et des sommes dues pour les travaux exécutés jusqu'à ce jour.“ Da nur sehr wenige Künstler im Panthéon bereits Nennenswertes zustande gebracht hatten, hätte der Erfolg von Bouchets Antrag auch in abgeschwächter Form das Projekt Chennevières' faktisch beendet.

Entscheidenden Fortgang nahm die Debatte, als sich William Waddington, der *Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts*, meldete.⁴²⁸ Gegen die Proteste der Lin-

⁴²⁵ Siehe das Dictionnaire des parlementaires français depuis le 1^{er} mai 1789 jusqu'au 1^{er} mai 1889, hrsg. v. Adolphe Robert, Edgar Bourloton und Gaston Cougny, 5 Bde., Paris 1889–91.

⁴²⁶ PARLEMENTSDEBATTE 10. AUG. 1876, S. 6236, 2. Spalte.

⁴²⁷ PARLEMENTSDEBATTE 11. AUG. 1876, S. 6291, 2. Spalte.

⁴²⁸ Sein Beitrag, der sich im *Journal officiel de la République Française* über die Seiten 6292, 1. Spalte bis 6293, 2. Spalte erstreckt, ist separat wiedergegeben in CHENNEVIÈRES 1878 A, S. 113–118.

ken erhielt er vom Parlamentspräsidenten das Wort und äußerte seine Verwunderung über den verspäteten Widerspruch. Das Unternehmen sei nun seit über zwei Jahren bekannt, und auf die Veröffentlichung im *Journal officiel* hin habe es seinerzeit keinerlei Protest gegeben. Außerdem habe der Plan alle Gremien ohne Beanstandung passiert, nämlich den Conseil des bâtiments civils, dann den Conseil supérieur des beaux-arts und schließlich, noch im Vorjahr, die Commission du budget de l'Assemblée nationale. Von daher könne die Administration mit Recht davon ausgehen, daß das Projekt auf Konsens beruhe, und sie müsse es nun auch wie beschlossen zu Ende führen können. Im übrigen wisse die Versammlung nicht, wie künstlerische Unternehmen dieser Dimension überhaupt durchgeführt werden würden. Ihm, Waddington, käme es so vor, als ginge es in der Diskussion um die Bestellung von neuem Mobiliar, das der Handwerker zu einem festen Termin fertigstellen müsse. Man habe es hier jedoch mit Künstlern zu tun, die dem Land Ehre und Ansehen verleihen würden, und die man nicht einfach drängen könne. Schon gar nicht ginge es an, ihnen bereits erteilte Aufträge wieder zu nehmen, um die sie sich bereits redlich bemühen würden. Die Administration nahm er ausdrücklich in Schutz und betonte, daß sie, wie auch der damalige Minister Fourtou, im Sinne der Kunst entschieden habe, und nicht im Sinne der Religion. Auch er verwies auf Jeanne d'Arc, die ja schließlich eine nationale Gestalt sei. Am Ende seiner Ausführungen kam er noch einmal auf die Situation der Künstler zurück. Die vorzeitige Beendigung des Unternehmens würde bei ihnen Enttäuschung und Verbitterung hervorrufen. Er appellierte an die Abgeordneten, sich der Interessen der Kunst anzunehmen: „[N]otre République doit être, avant tout, une République des lettres et des beaux-arts.“⁴²⁹ Rhetorisch versiert stilisierte er die Fortsetzung der Dekoration zu einer patriotischen Tat. Der Minister ertete Applaus, als er sich zur Republik bekannte und dann hinzufügte, daß Frankreich sich nicht Sparta, sondern Athen und Florenz zum Vorbild nehmen müsse.

Als nächster Redner trat der Abgeordnete Antonin Proust, der 1881/82 unter Gambetta das Amt des *Ministre des Beaux-Arts* bekleiden sollte, ans Pult. Neben längst gesagtem fügte er noch an, daß die Bilder im Panthéon wohl einen sehr disparaten Eindruck machen dürften, zu unterschiedlich seien die Talente und Temperamente der zur Mitwirkung aufgeforderten Künstler. Er wandte sich gegen eine zu weit gehende Parzellierung der Aufträge und nahm damit eine Position ein, die konträr zu der republikanischen Position stand, die Bouchet in seinem ersten Wortbeitrag vertreten hatte.

Was nun folgte, war ein bühnenreifer Auftritt des Abgeordneten Madier de Montjau. Die Atmosphäre war ohnehin schon gereizt, und sie muß ihn angestachelt haben, sich etwas über Gebühr zu produzieren. Er griff wieder den Aspekt der religiösen Prägung auf und konstatierte, daß die Religion in einem laizistischen Staat lediglich das Recht habe, sich wie jede andere Religion frei zu entfalten. Er witterte in dem Unternehmen den Versuch seitens der Kirche, durch vollendete Tatsachen die Zugehörigkeit des Ortes festzuschreiben. Der Kirche ginge es um die „*possession définitive du Panthéon*“, und im Verein mit der Kunstadministration sei man daran gegangen, für 1,2 Millionen francs „*peintures et de sculptures catholiques*“ zu bestellen:

On se dit: quand elles y seront, quand les murailles en seront partout couvertes, on verra bien s'il sera possible d'arracher Sainte-Geneviève à l'Eglise pour en faire le Panthéon de la France!⁴³⁰

Damit wird er in den Augen der Zeitgenossen nicht ganz falsch gelegen haben, doch lassen sich solche Absichten bei Chennevières nicht erkennen. Als Chennevières die

⁴²⁹ PARLEMENTSDEBATTE 11. AUG. 1876, S. 6293, 2. Spalte.

⁴³⁰ PARLEMENTSDEBATTE 11. AUG. 1876, S. 6295, 1. Spalte.

Dekoration entwickelte, war das Gebäude schon über zwanzig Jahre lang Kirche, und es existierte eine religiöse Gemeinschaft, die im Haus ihren Dienst versah. In seinem Elan begann Madier de Montjau nun, die Themen lächerlich zu machen. Sollte Historienmalerei in der Lage sein, dem Menschen etwas zu lehren, so fragte er, was denn für Lehren aus einer Gestalt wie Clovis gezogen werden können, von dem Grégoire de Tours in seiner „*Historia Francorum*“ auch Mordtaten zu berichten wußte? Hierin schwang ein antideutscher Ton mit, denn die Gestalt Clovis’ wurde von der Historiographie der Zeit zu den Teutonen gezählt,⁴³¹ und die Erinnerung an die Besetzung von Paris durch die Deutschen war noch frisch. Madier de Montjau jedenfalls fing an, am Rednerpult den Auktionator zu spielen und verhalf damit seiner Burleske zum Höhepunkt:

Martyre de Saint Denis, dit la liste que j’ai là sous les yeux: 20,000 fr. C’est peu pour un martyr. Prédication de saint Denis, 20,000 fr. saint Denis est décidément à la baisse, comme vous allez voir. *Voix à droite. Assez! assez! Voix à gauche. Parlez! Parlez!* Voici, en effet, sainte Geneviève au siège de Paris ... l’ancien – je l’aurais voulue plus présente et plus active pendant le dernier, – 50,000 fr. pour les services rendus ... contre Attila! Derniers instants de sainte Geneviève, 50,000 francs. Toujours 50,000; chiffre rond et fixe, comme le prix du pain chez le boulanger. (*Protestation à droite.*) [...] Clovis. Ah! le grandeur de Clovis. – de ce chef barbare de hordes sauvages! Clovis offert en exemple à nos enfants et à nos neveux, comme dit la langue classique et poétique! [...] Quels exemples! quels modèles! ... C’est là l’histoire que vous voulez nous enseigner! ... (*Rires et applaudissements à gauche*); c’est là ce que la peinture décorative apprendra à nos enfants à tenir pour grand et glorieux! ...⁴³²

Madier de Montjaus Auftritt hat nichts genützt, denn als es zur Abstimmung kam, wurde der Antrag Bouchets mit 252 zu 163 Stimmen abgelehnt. Bouchet und seinen Mitstreitern fehlten 45 Stimmen. Dennoch war diese Auseinandersetzung mehr als ein Warnschuß für Chennevières. Immer offener reklamierten die Republikaner in der Folge das Panthéon für sich, und bereits im Vorjahr hatte sich der Conseil de Paris für die Rückverwandlung des Gebäudes in ein „Panthéon des grands hommes“ ausgesprochen.⁴³³ Auch wenn die Republikaner in der Folge die Malereien im Ganzen tolerieren sollten, so gab es einen Künstler – Humbert – an dem sie ein Exempel statuiert haben.

Zu den politischen Angriffen, die den Verlauf der Dekorationskampagne ins Schlingern brachten, bemerkte Chennevières:

Pendant ce temps-là [als die ersten Werke 1876 im Salon vom Gedeihen des Unternehmens zeugten], l’orage commençait à gronder autour de Sainte-Geneviève, et les protestations à grossir contre les sujets chrétiens qui devaient décorer la basilique, et les projets à poindre à la tribune nationale, soit par M. Bouchet, soit par M. Raspail, pour retirer le monument au culte et le rendre à sa destination révolutionnaire. Dès 1876, M. Waddington avait eu à soutenir un assez rude assaut, qui lui donna l’occasion de prononcer le meilleur discours peut-être de sa carrière politique, et où il parla de haut, au nom des plus nobles intérêts de l’art national. Mais j’ai compris depuis combien ces incessantes attaques étaient faites pour énerver les esprits inquiets de tant d’artistes, si prompts au déroutement, si faciles à tout prétexte d’arrêt dans leurs travaux, et parfois, hélas! attentifs plus que de raison, même aux dépens de ce qui ferait leur gloire, à ne pas blesser les mesquines susceptibilités d’un pouvoir nouveau.⁴³⁴

Puvis de Chavannes: Genevièves Kindheit (1874–77)

Von allen Stürmen unberührt hat Pierre Puvis de Chavannes als erster Bilder an die Wände des Panthéons gebracht.⁴³⁵ Am 22. Mai 1877 wurden sie enthüllt,⁴³⁶ und im

⁴³¹ VAISSE 1989, S. 255. VAISSE 1995, S. 277.

⁴³² PARLEMENTSDEBATTE 11. AUG. 1876, S. 6296, 2. und 3. Spalte.

⁴³³ MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 8.

⁴³⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 83.

⁴³⁵ Auftrag vom 12. Mai 1874, Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 248. Besprechung der Bilder bei BONNEFOY 1878, S. 42 ff; BONNEFOY (1885), S. 19–22. CHENNEVIÈRES 1885, S. 88 f (zitiert nach Bonnefoy). – Die Vorzeichnungen befinden sich zum größten Teil in Paris, Musée du Louvre (Département des Arts graphiques), und sind über die Base Joconde abrufbar. Die Vorzeichnung im Ausführungsmaßstab befindet sich in Brüssel, Musées Royaux d’Art et d’Histoire (AK PUVIS

Dezember folgte der Fries.⁴³⁷ Mit einer Ausführungszeit von drei Jahren war er der schnellste; seine Kollegen brauchten zum Teil erheblich länger. Entgegen des in der zweiten Eingabe formulierten Auftrags hat der Maler, der sich immer das Recht vorbehielt, die genaue Thematik seiner Bilder selbst zu bestimmen,⁴³⁸ nicht Genevièves Leben als Schäferin und ihre Erziehung dargestellt, sondern die bereits in ihrer Kindheit zum Vorschein kommende innige Frömmigkeit (womit Aspekte einer „vie pastorale“ nicht gänzlich getilgt waren) und, im Dreierbild, die Begegnung des Mädchens mit saint Germain. Die Zusammenkunft war bereits Thema der dekorativen Ausstattung unter Soufflot: Dupré hatte in einem Relief unter dem Portikus die Überreichung eines Medaillons an das Mädchen dargestellt, welches es nach der „Vita Genovefae“ zum Abschied erhalten hatte. Das Relief wurde während der *Ära Quatremère de Quincy* ersetzt, doch hat Chennevières Chapu damit beauftragt, das Thema der Medaillonübergabe in einer Statuengruppe wieder aufzugreifen. Puvis de Chavannes geht auf das Geschenk des heiligen Bischofs nicht ein, sondern schildert in Abkehr von der ikonographischen Tradition die erste Begegnung mit dem Mädchen am Tag zuvor. Das Dreierbild (Abb. Nr. 60 und 61) ist auf der Bordüre wie folgt bezeichnet:

L’an CDXXIX, St-Germain d’Auxerre et St-Loup de Troyes, se rendant en Angleterre pour combattre l’hérésie de Pélagé, arrivent aux environs de Nanterre. Dans la foule accourue à leur rencontre, St-Germain distingue une enfant marquée pour lui du sceau divin. Il l’interroge et prédit à ses parents les hautes destinées aux quelles elle est appelée. Cette enfant fut Ste-Geneviève, patronne de Paris.⁴³⁹

Die Szenerie ist am Ufer der Seine lokalisiert, die sich im Hintergrund des linken Bildteils in die Tiefe erstreckt; die befestigte Stadt im Hintergrund des Mittelteils ist das stromaufwärts gelegene Paris, die weiter rechts befindliche Erhebung ist der Mont Valérien bei Suresnes. Um die Welt des 5. Jahrhunderts zu evozieren, setzt Puvis de Chavannes primitive, zum Teil mit Stroh bedeckte Architekturen ins Bild und läßt die Figuren einfach gewandet oder, wie die Bootsleute, mit freiem, herkulisch gebildetem Oberkörper auftreten. Die Landschaft erscheint kahl. In einer von Puvis de Chavannes verfaßten Beschreibung (siehe Textanhang Nr. 9), in der er auch die einzelnen Gruppen benennt, äußert sich der Künstler zu diesem Gestaltungsmerkmal: Die Begegnung sei an einem Frühlingmorgen zu denken, der mit seinen Implikationen des Beginnens, Aufbruchs und Erwachens der Natur für die Jugend der Heiligen stehe. Geneviève trägt ein rein weißes Kleid, und auf ihre Begegnung mit den beiden heiligen Bischöfen ist die ganze figurenreiche Komposition hin ausgerichtet. Die Figurenkonstellation Geneviève–Germain entlehnte Puvis de Chavannes einem Gemälde Nicolas Poussins, der „Confirmation“ aus dem Zyklus der Sieben Sakramente, die der in Rom lebende Franzose um 1640 gemalt hatte (Abb. Nr. 62). Bereits bei Poussin findet sich die kniende, lang gewandete Figur, die bei Puvis de Chavannes weißgekleidet rechts vom Bischofs plaziert ist und die Konzentration auf die Beziehung der beiden Protagonisten lenkt. Saint Loup fungiert nur als Beifigur. Das in geschlossener Silhouette wiedergegebene Mädchen scheint mit seiner

DE CHAVANNES 1976, Kat. Nr. 114). Zu der Bildgruppe hat sich eine Reihe von Ölstudien erhalten, die alle schon die Merkmale des später Ausgeführten tragen: Ölskizze „La Rencontre de sainte Geneviève et saint Germain l’Auxerrois“ in Pasadena, Norton Simon Museum; Abb. in VAISSE 1989, S. 253 und F.Abb. in AK PUVIS DE CHAVANNES 1994, Kat. Nr. 74. Ölskizze des Dreierfrieses in Philadelphia, Museum of Art; Abb. in VAISSE 1989, S. 253 und F.Abb. in AK PUVIS DE CHAVANNES 1994, Kat. Nr. 75. Entwurf des rechten Bildfeldes des Dreierfrieses in Pasadena, Norton Simon Museum; Abb. in CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979), Fig. 3. Entwurf des Einzelbildes, ca. 1875/76, Öl auf Papier auf Leinwand, 136,3 x 76 cm, Amsterdam, Van Gogh Museum; F.Abb. in AK PUVIS DE CHAVANNES 1994, Kat. Nr. 70 und AK PUVIS DE CHAVANNES 2002, Kat. Nr. 5. Eine Ölskizze (52 x 103 cm), die die Komposition des Dreierbildes ohne die sie teilenden Säulen wiedergibt, wurde am 5. Mai 1998 bei Christie’s in New York versteigert; Abb. in *Christie’s Magazine*, Jg. 15 (1998), Nr. 3 (April), S. 76. Eine neuere Übersicht der Werkgenese in AK PUVIS DE CHAVANNES 2005, Kat. Nr. 150–161 (F.Abb.).

⁴³⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 88. Siehe auch Nachricht in *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1877, Nr. 21 (26. Mai), S. 203.

⁴³⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 90.

⁴³⁸ PETRIE 1997, S. 95 und 145.

⁴³⁹ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 3.

verhaltenen Gestik – auf die Brust gelegte linke Hand, der rechte Arm angewinkelt am Körper – ein Erstaunen über das ihm Offenbarte auszudrücken; vielleicht wollte Puvis de Chavannes den Moment ins Bild setzen, in dem das Mädchen zum Bischof sagt: „Audit famula tua, pater sancte; que vis edicito.“⁴⁴⁰ Geneviève schaut mit ihrem ins Profil gewendeten Kopf festen Blicks zum Bischof hinauf, der auf ihrer Stirn das „sceau divin“ zu erblicken scheint. Seine Rechte hält er segnend auf ihr bloßes Haupt, wofür er seinen Handschuh ausgezogen hat. Sein Kopf erscheint ebenfalls im Profil, was dem sich begegnenden Blick der beiden Wissenden überzeitlichen Ausdruck verleiht. Stille ist es, die dem ganzen Bilde innewohnt. Die Umstehenden haben sich eingefunden, um die Kirchenmänner zu begrüßen und sich von ihnen segnen zu lassen; von daher dürften die unmittelbar um die Bischöfe versammelten Frauen sämtlich verschleiert sein. Nun aber wird die Menge bis hin zu den Fernstehenden gewahr, was im Zentrum gerade vor sich geht, und sie verstummt in Ehrfurcht. Manche beugen bereits das Knie. Für dieses Bewußtwerden steht insbesondere die Frau auf dem rechten Bildfeld, die vom Rand der Komposition, in ihrer Verrichtung innehaltend, nach links schaut. Gewiß wurde sie durch die eingetretene Stille aufmerksam, nicht durch irgendwelchen Tumult. Bezeichnend ist ihr weißes Kleid, das sie als an der Gnade des Augenblicks teilhabend ausweist, während die rotgekleidete Frau abgewandt bleibt und unverdrossen weitermelkt. Die beiden Frauen verhalten sich im Hin- und Wegschauen wie Ochs und Esel im Stall von Bethlehem, die – wie in der altniederländischen Malerei – gemäß dem Bibelwort „Ein Ochs kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn“ (Jesaja 1, 3) gestaltet sind.⁴⁴¹ Die Menschengruppen zu beiden Seiten des zentralen Geschehens sind einerseits in der Höhe gestaffelt und andererseits durch verschiedene Haltungsformen – kniend oder stehend mit gesenktem Haupt und Zwischenstufen – derart aufgefächert, daß besonders in der rechten Gruppe Kopf über Kopf erscheint. Zwei Figuren mit verhülltem Haupt, darunter die im Zusammenhang mit Poussin erwähnte, sind in Rückenansicht wiedergegeben, allerdings so, daß ihre Gesichter gerade noch in verlorenem Profil erscheinen. In der rechten Gruppe befinden sich viele Kinder, die entweder empor gehalten werden oder das Beten gelehrt bekommen. Auf dem rechten Bildfeld setzt sich die Menge fort. Hier ist ein sich niederknieder Alter mit Stock besonders markant. Im Hintergrund sieht man Töpfer an ihrem Werk. Auch sie schauen her, unterbrechen ihre Arbeit und knien sich hin. Puvis de Chavannes gestaltet sein Bild so, als würde die Szenerie hinter den zwei dem Bild vorgelegten Halbsäulen weiterlaufen. So ist am rechten Rand des Mittelbildes eine vornüber gebeugte, verhüllte Figur gezeigt, die in der Art eines reuigen Sünders die Hände ringt. Von ihr ist nur soviel zu sehen, wie zur Festlegung des Ausdrucks nötig ist; ihr Leib fehlt. Zur anderen Seite erzielte der Künstler den Effekt des Durchgängigen in erster Linie durch das Haus, dessen geneigtes Dach kontinuierlich über die blinde Stelle hinweggezogen wird.

Die Figurengruppen des Dreierbildes sind durch Geneviève getrennt. Zum einen bildet ihre Gestalt innerhalb der ganzen Figurenanordnung die schmalste Stelle, da Puvis de Chavannes hier keine Personen in die Höhe staffelt. Zum anderen bildet ihr Rücken eine durchlaufende Zäsur, die sie von ihren Eltern trennt, einer Personengruppe, die Puvis de Chavannes in Übereinstimmung mit der Vita Genevièves explizit erwähnt.⁴⁴² Das linke Bildfeld ist mit dem mittleren nicht nur durch das Dach des primitiv anmutenden Gebäudes, aus dem ein Kranker zur erhofften Heilung herausgetragen wird, verbunden, sondern auch durch die Uferzone, die den Vordergrund des Mittelbildes noch über zwei Drittel hin einnimmt. Als Pendant zum Stall ganz rechts außen wurde hier die Besatzung eines Segelbootes wiedergegeben, die völlig

⁴⁴⁰ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 5, S. 216. „Père saint, votre servante vous écoute; je suis prête à vous obéir dans tous vos commandements“ in der Übersetzung Vidieus. VIDIEU 1884, S. 22.

⁴⁴¹ So zum Beispiel Rogier van der Weyden in seinem um 1455 gemalten Columba-Altar (München, Alte Pinakothek).

⁴⁴² VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 4, S. 216.

absorbiert ist von dem, was sie sieht. Der Maler äußerte sich über den Sinn des Bildes wie folgt:

J'ai choisi l'heure où l'histoire prend possession de l'héroïne devinée et consacrée par saint Germain d'Auxerre; ce n'est pas un vieillard et une enfant, ce sont deux grandes âmes en présence. Leur regard ardemment échangé est au moral le point culminant de la composition.⁴⁴³

Die ganze Komposition ist darauf ausgerichtet, nicht nur einen Moment, sondern auch seine darin liegende Bedeutung herauszustellen. Dazu hat der Künstler das religiöse Sujet aus der inneren Disposition der Protagonisten heraus entwickelt. Treffend formulierte Vidieu:

L'artiste ne retrace pas seulement une page d'histoire, il représente une des œuvres du christianisme, et, tout en sacrifiant aux détails, il n'abandonne pas l'idée religieuse qui lui dit: „Qu'importe le milieu, ce n'est pas la chose elle-même que tu reproduis ici, mais son expression; abandonne donc la lettre et sois tout entier à l'esprit.“⁴⁴⁴

Anders als ein Werk, welches mit allen zu Gebote stehenden Mitteln die Überhöhung des Religiösen zu erzielen trachtet, erschließt sich das von Puvis de Chavannes am ehesten der Kontemplation. Es bedarf eines Betrachters, der sich zum angemessenen Anschauen erst einmal herunterstimmen muß. Der große Moment wird nämlich, anders als etwa Henri Lévy die Krönung Charlemagnes gestalten wird, äußerst verhalten dargestellt und ist Teil der großen Ruhe, die das Bild durchzieht. Da das Schauen der Menschen im Bild selbst vielfach thematisiert ist, findet der bereitwillige Betrachter leicht den Anknüpfungspunkt, um das an sich Unspektakuläre doch zu erblicken. Eine geglückte Synthese geht das Bild dabei mit seiner darunter angebrachten Erklärung ein. Sie hat Puvis de Chavannes in wohlgesetztem Französisch abgefaßt, und so nötig wie sie zum Verständnis ist, sagt sie doch nichts, was das Bild – einmal auf die Fährte gebracht – nicht durch sich selbst einlösen würde.

Das rechts anschließende Einzelwerk (Abb. Nr. 63) hat ebenfalls Zuschauen und Zeugenschaft zum Thema. Hier wird dies sogar im Bordürentitel angesprochen:

Dès son âge le plus tendre, Sainte Geneviève donna les marques d'une piété ardente; sans cesse en prière elle frappait de surprise et d'admiration tous ceux qui la voyaient.⁴⁴⁵

Derweil ihre Schafe im Hintergrund weiden, verehrt Geneviève tief versunken im Gebet ein Kreuz, welches sie aus einem kahlen Astsproß und einem quergebundenen Stöckchen gebildet hat. Die rechte Hälfte des Vordergrunds nehmen zwei Figuren ein. Nach Puvis de Chavannes' Worten handelt es sich bei dieser leicht erhöht stehenden „groupe rustique“ um einen bis auf einen Schurz unbekleideten Holzfäller (daher das Bündel Holz zu seinen Füßen) mit Frau und Kind. Selten ist eine Rückenfigur so beherrschend ins Bild gesetzt worden. Wegen des verlorenen Profils läßt sich die Gestimmtheit des Mannes nur aus seinen verhaltenen Gebärden, seinem leicht geneigten Kopf und der Beistimmung seiner Frau, die ihre Rechte im Aufmerksamkeitsgestus erhoben hat, erschließen – ein von Puvis de Chavannes beabsichtigter Effekt: „j'ai cherché à suppléer par son attitude d'ensemble à l'expression de sa physionomie“. Die Gestalt Genevièves ist äußerst stilisiert; sie hat wieder ein weißes Kleid an, diesmal jedoch ein weit über ihre Beine hinaus reichendes, etwa wie die Kleider schwebender Engel, bei denen sich die Frage des Laufenkönnens nicht stellt. Puvis de Chavannes beabsichtigte, das Mädchen nicht als reale Person zu zeigen, sondern als ein chiffrehaftes Wesen, das völlig im Ausdruck des Betens aufgeht:

J'ai cru pouvoir aussi, de peur de la vraisemblance et au profit de l'émotion, donner à l'enfant en prière une forme et un vêtement tenant plus de l'ange que de l'être réel [...].⁴⁴⁶

⁴⁴³ Puvis de Chavannes nach: CHENNEVIÈRES 1885, S. 88.

⁴⁴⁴ VIDIEU 1884, S. 308.

⁴⁴⁵ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 3.

⁴⁴⁶ Puvis de Chavannes nach: CHENNEVIÈRES 1885, S. 88.

Hierzu paßt, daß das Mädchen mit einem Heiligenschein versehen ist. Die Heiligkeit Genevièves wird durch das Detail des einzigen schwarzen Schafes ihrer Herde betont, welches sich nicht bei den übrigen befindet. Man entdeckt es im unteren Bildteil, wo es sich demonstrativ von der jungen Hirtin abkehrt. Die Reaktionen auf dieses „spectacle d’une grâce mystique“⁴⁴⁷ entsprechen denen des großen Bildes: die abgenommene Kopfbedeckung des Mannes, der Bauer in der oberen Bildhälfte, welcher seinen Platz hinter dem Pflug verlassen hat, um hinter dem dicken Baum über dem Mädchen hervorzulügen. Allerdings wirkt das Bild in seiner Aussage konzentrierter als das benachbarte, weil das Bildpersonal wesentlich reduzierter ist und die Gestalt des in ehrfürchtiger Betrachtung versunkenen Holzfällers dominiert.

Über dem Kindheitsbild wurde in der Frieszone eine Darstellung der drei christlichen Kardinaltugenden (Abb. Nr. 64) angebracht. Glaube, Liebe und Hoffnung (Foi, Charité und Espérance; die Liebe mit einem Kelch und einer Hostie als Attribute) stehen wachend an der Wiege Genevièves. Sie ist gewickelt wie einige der von Andrea della Robbia gefertigten Kinder an Filippo Brunelleschis 1419 begonnenem Ospedale degli Innocenti in Florenz, und ein Lamm hat sich als Zeichen ihres legendären Hirtenlebens an ihrer Seite niedergelassen.

Im Fries über dem großen Bild ziehen 19 Gestalten vor vergoldetem Hintergrund von rechts nach links über eine grau-violette Bodenzone. Der Goldgrund wird durch einen dunklen Farbauftrag strukturiert und erscheint dadurch im Glanz gedämpft. Die Heiligen im Fries sind namentlich gekennzeichnet, doch kann man die Namen aufgrund der hohen Anbringung kaum lesen. Manche der Heiligen lassen sich jedoch durch ihre Attribute identifizieren. Über die Reihenfolge der Gestalten liegen unterschiedliche Informationen vor, und zwar von Bonnefoy, der nur 17 Figuren nennt, von Marius Vachon und vom „Inventaire général“ (gleichlautend 18 Figuren) sowie vom Salonkatalog des Jahres 1878, in dem die volle Anzahl angegeben ist (siehe Katalog der Bildwerke, Nr. 3).⁴⁴⁸ Sechzehn Heilige werden in allen drei Quellen verzeichnet. Bonnefoy nennt darüber hinaus Saturnin, Vachon Saturnin und Lucain. Im Salonkatalog ist Lucain ebenfalls aufgeführt, und darüber hinaus sind es noch Ferréol und Gatien. Einer von den dreien muß demnach die Stelle von saint Saturnin de Toulouse innehaben. Vachon teilt darüber hinaus mit, daß Puvis de Chavannes im Fries, wie andere Maler im Panthéon auch, Portraits untergebracht habe. So soll es sich bei saint Trophime d’Arles um ein Selbstbildnis handeln und bei saint Paul de Narbonne um Chennevières. Für saint Paterne de Vannes saß laut Vachon Delaunay Portrait, der Maler der gegenüberliegenden Bilder.

Die Bildgruppe im Panthéon zeigt sehr gut, was ein für Puvis de Chavannes charakteristisches Werk ausmacht. Der Maler bedenkt immer, daß Wandmalerei eine Kunst der großen Fläche in einem bestimmten Raum ist und von vielen Standpunkten aus wahrnehmbar sein muß. Die Behandlung des Bildraums, der Gegenstände und Personen sowie die Farbigkeit müssen auf die Erfordernisse des Bestimmungsortes abgestimmt sein, um ihre Wirkung voll entfalten zu können. Eine stringente Perspektive kann ein so großes Bild nicht mehr einheitlich organisieren. Der Bildraum wird als Weite begriffen, und die darin handelnden Menschen, die Häuser und Bäume werden in die Höhe gestaffelt, um den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen. Im Falle des Dreierbildes schaut der Besucher des Panthéons auf die Begegnung, die über seiner Kopfhöhe dargestellt ist; dennoch blickt er zugleich – entgegen der perspektivischen Gesetze – auf die Landschaft dahinter. Die Komposition geht nicht vom Raum, sondern vielmehr von den Figuren aus. Das bedingt, daß diese nicht mehr in einem Raum mit fest angewiesenem Standpunkt stehen, sie sind auch

⁴⁴⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 88.

⁴⁴⁸ BONNEFOY 1878 (so auch noch in der zweiten Ausgabe); Vachon, in: *La France*, 11. Dez. 1877, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 90 f; INVENTAIRE 1889; SALON 1878, aufgeführt unter der Rubrik „Monuments publics“, S. 461.

keine durchgebildeten Körper mehr. Zwar werden die Personen in einer konkreten Licht-Schatten-Situation wiedergegeben, doch die dadurch erreichte Modellierung der Körper dient nicht der Illusion von Räumlichkeit, sondern zur Füllung der Figur mit Plastizität, um den Anschein von Flächigkeit zu mildern. Ansonsten werden die Menschen allein vom Umriß her definiert. Sie bilden meist geschlossene, beruhigte Formen, was sie immer gemessen handelnd erscheinen läßt. Die sparsamen Gebärden vermitteln den Eindruck der Gelassenheit. Eine allzu große Konkretion der Dinge wird durchgehend vermieden. Nicht nur, daß eine detailrealistische Durcharbeitung solch großer Flächen den Künstler schnell an den Rand seiner Kapazitäten gebracht hätte, sie würde zu sehr auf die Einzelform verweisen und der Wahrnehmung des Ganzen hinderlich sein. Der Verzicht auf Details bedeutet insofern eine Idealisierung des Gegenstandes, als daß er die Merkmale einer konkreten Realität tilgt.

Wie sehr sich die Modellierung einer Figur aus den Erfordernissen des Bildes erklärt, sie also keine alleinige Eigenschaft des Dargestellten sondern der ganzen Darstellung ist, läßt sich an der Figur des Holzfällers ablesen. Deutlicher als das große Bild erscheint das einzelne in zwei Register geschieden. Während sich die weißen Schafe und der Bauer auf dem Felde im oberen Register befinden, gehören Geneviève und die junge Familie dem unteren an. Hier hätte Puvis de Chavannes das räumlich hintereinander liegende durch eine Staffelung in die Höhe deutlich werden lassen können, was er jedoch nicht tat. Anstatt Geneviève einen höheren Platz im Bild anzuweisen malte er sie klein, ein der Wirklichkeit entsprechendes Phänomen. Durch die absolute Größenrelation schafft Puvis de Chavannes es, den Mann zu monumentalisieren und dadurch noch einmal das Generalthema des Schauens zu unterstreichen.

Die von Puvis de Chavannes eingesetzten Farben sind matt, an manchen Stellen durchaus intensiv, aber immer sorgfältig aufeinander abgestimmt. Das große Panthéonsbild präsentiert sich äußerst vielfarbig, vorherrschend sind Braun- und Grüntöne, die durch die Gewänder um rote, blaue und gelbe Akzente bereichert werden. Beim Einzelbild kontrastieren die Farben der Landschaft, vornehmlich grün, mit dem roten Rock der Frau. Beide Bilder erscheinen mit einem silbernen Schleier überzogen, und ihre Farbigekeit ist auf die Anbringung an der Südwand des Panthéons hin kalkuliert. Für seinen späteren Auftrag, den er an der Nordwand ausführte, hat Puvis de Chavannes völlig andere Farben gewählt, um auch hier der spezifischen Lichtsituation gerecht zu werden. Chennevières lobt, daß Puvis de Chavannes die Farbigekeit seiner Wandbilder sogar in Hinblick auf die Steinfarbe der umgebenden Wand ausgewählt habe.⁴⁴⁹

Alle diese durchweg positiv aufgenommenen Eigenschaften münden darin ein, daß Puvis de Chavannes es wie kein anderer vermocht hat, in seinen Bildern die alte Kunst des Freskos mit modernen Mitteln fortgesetzt zu haben: „Or, le style de Puvis de Chavannes, par la pâleur et la matité de ses tons, par l’effacement du modelé, par la calme simplicité de la composition, évoqua tout de suite dans l’esprit des contemporains les grands décors du Trecento et du Quattrocento.“⁴⁵⁰

Puvis de Chavannes’ Wandbilder im Panthéon funktionieren auf zwei Ebenen, die dem Umstand Rechnung tragen, daß die Bilder sowohl von weitem als auch von nahem betrachtet werden. Auf Fernsicht angelegt ist das ganze Ensemble der Figuren, welches wohlarrangiert wirkt. Der Disposition der Masse wird die Einstreuung genrehafter Züge entgegengesetzt, die sich erst direkt vor dem Bild erschließen und den aufmerksamen Betrachter gewissermaßen belohnen. Nur aus der Nähe zu wür-

⁴⁴⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 90. Zur Bedeutung, die Puvis de Chavannes der Farbabstimmung seiner Werke auf die Umgebung beimaß, siehe VAISSE 1995, S. 259 f.

⁴⁵⁰ VAISSE 1995, S. 257.

digen ist der ein Huhn fütternde Knabe im rechten Bildfeld, welcher sich dicht an einem Mädchen mit einem Säugling hält („une petite mendiante se tient à distance, un peu en paria, avec le lourd fardeau d’un gros enfant endormi dans ses bras“⁴⁵¹), ebenso der Mann, der die Kuh bei den Hörnern packt. Diese Szene könnte für sich genommen ein Genrebild darstellen und hat nichts mit dem eigentlichen Geschehen zu tun. Ebenfalls separiert erscheinen im selben Bildfeld die beiden Männer bei den Eseln, welche durch Kreuze auf dem einfachen Geschirr als die Reittiere der Bischöfe gekennzeichnet sind. Der kunsthistorisch gebildete Betrachter mag dabei an Lorenzo Ghibertis 1401/02 gefertigtes Proberelief für die Florentiner Baptisteriumstürdenken (Abb. Nr. 65), auf dem die Diener am Fuße des Berges zurückbleiben, während Abraham sich weiter oben anschickt, auf Geheiß Gottes seinen einzigen Sohn Isaak zu opfern. Hier ist die Ausgliederung intendiert, denn Puvis de Chavannes wollte zum Ausdruck bringen, daß das Gefolge „indifférente à l’empressement qui les accueille partout“⁴⁵² sei.

Puvis de Chavannes ist der einzige in der Wandmalerei erfahrene Künstler im Panthéon, und man kann sagen, daß er *der* Wandmaler seiner Zeit war. Zu diesem Bereich der Malerei hatte ihn, der nur kurze Zeit Schüler von Thomas Couture und Henri Scheffer, im wesentlichen aber Autodidakt war, kein direkter Weg geführt. Nach seinem Salondebüt 1850 mit einer Pietà ist er erst im Jahr 1859 wieder zugelassen worden, und zwar mit einem „fragment de peinture murale“.⁴⁵³ Es handelte sich um eine Rückkehr von der Jagd, die Replik eines Wandbildes, das er bereits Mitte des Jahrzehnts im Speisesaal des Landhauses seines Bruders gemalt hatte.⁴⁵⁴ Gemäß dem Stellenwert, den die Künstlerausbildung der als vorbildhaft geltenden Monumentalmalerei zubilligte, haben die Eleven, besonders die Romstipendiaten, immer wieder „fragments monumentaux“ anzufertigen gehabt.⁴⁵⁵ Auch im Salon waren immer wieder solche Fragmente bzw. „panneaux décoratifs“ zu sehen. Die Maler pflegten sie einerseits als Anleihe an die Tradition, andererseits dienten sie als Signal, an einem monumentalen Dekorationsauftrag, am besten in einem öffentlichen Gebäude, durchaus interessiert zu sein. Im Salon 1861 zeigte Puvis de Chavannes zwei „Concordia“ und „Bellum“ betitelte Leinwände.⁴⁵⁶ Er hoffte auf Ankäufe des Staates, der ihm den Gefallen aber nur in einem Fall tat. Dieses Gemälde wurde an die Stadt Amiens gegeben, die damit das Treppenhaus ihres Museums dekoriert hat. Puvis de Chavannes schenkte dem Museum daraufhin die andere Leinwand. Vaisse führt aus, daß Puvis de Chavannes bei der Anfertigung der Bilder gar nicht an eine direkte Anbringung auf eine Wand gedacht habe. Vielmehr habe er gehofft, daß sie als Vorlagen für Gobelins Verwendung finden würden, was in gewissem Widerspruch zum Katalogzusatz steht, in dem sie als „Peintures murales“ verzeichnet sind. Wie dem auch sei, ein Besuch vor Ort überzeugte den Maler, daß sich seine Werke, die Arthur Stanislas Diet, dem Architekten des Museums, aufgrund ihres Stils und ihres für das Treppenhaus geeigneten Formats wegen aufgefallen waren, dort ausnehmend gut machten. Er erbot sich, weitere Bilder zu liefern und erhielt auch seitens des Museums Aufträge dazu.⁴⁵⁷ So waren 1863 im Salon die Bilder „Travail“ und „Repos“ zu sehen,⁴⁵⁸ die sich nach Ausstellungsende auf dem Weg in die Picardie machten. Gleiches geschah mit der 1865 gezeigten Komposition „Ave picardia Nutrix“⁴⁵⁹ und 1880 mit den „Jeune Picards s’exerçant à la lance“.⁴⁶⁰ Mit den Werken in Amiens hat Puvis

⁴⁵¹ Puvis de Chavannes nach: CHENNEVIÈRES 1885, S. 89.

⁴⁵² Zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 89.

⁴⁵³ SALON 1859, Kat. Nr. 2526.

⁴⁵⁴ VAISSE 1994, S. 160 f.

⁴⁵⁵ GERMER 1988, S. 103.

⁴⁵⁶ SALON 1861, Kat. Nr. 2621 und 2622.

⁴⁵⁷ VAISSE 1994, S. 160 f.

⁴⁵⁸ SALON 1863, Kat. Nr. 1544 und 1545.

⁴⁵⁹ SALON 1865, Kat. Nr. 1765.

⁴⁶⁰ SALON 1880, Kat. Nr. 7281.

de Chavannes die Tradition begründet, Treppenhäuser von Museen malerisch zu dekorieren; er sollte sie selbst als bedeutendster Künstler repräsentieren. 1869 folgte das Treppenhaus des als Musée des Beaux-Arts dienenden Palais Longchamp in Marseille⁴⁶¹ und 1883–84 das des Palais des Arts in Lyon. Dazwischen, ab 1872 entstanden, liegt eine weitere wichtige Treppenhausdekoration im Rathaus von Poitiers.⁴⁶²

Puvis de Chavannes hat seine Leinwände immer erst im Salon vorgeführt, bevor sie an ihren Bestimmungsort in der Provinz gelangten. Sie sind sämtlich Pariser Arbeiten, doch in Paris selbst hatte er bis dato noch nichts an die Wand gebracht. Von daher kam es Chennevières zu Recht so vor, als würde er es Puvis de Chavannes mit dem Auftrag im Panthéon ermöglichen, endlich auch von der Hauptstadt künstlerisch Besitz zu ergreifen.⁴⁶³ Chennevières berichtet, daß sich bei der Enthüllung der Bilder ein „grand cri d’admiration parmi les artistes“⁴⁶⁴ erhoben habe:

La sensation produite par la découverte de ces peintures fut, je l’ai dit, immense. Ce fut comme une fête de l’art. De vraies processions d’artistes s’y déroulèrent longtemps. Depuis les décorations du Palais-Bourbon et du Luxembourg, par Eug[ène] Delacroix, on n’avait rien vu en ce genre d’une élévation plus poétique; depuis l’*Entrée de J.-C. à Jérusalem* et le *Christ marchant au Calvaire* de Saint-Germain-des-Prés et la frise fameuse de Saint-Vincent-de-Paul par Hip[olyte] Flandrin, rien d’aussi simplement religieux. „Il a retrouvé la peinture des catacombes“, me disait un sculpteur d’un très grand goût. Chacun vantait avec raison le caractère robuste et calme de ses figures, la concordance et l’unité de la composition, la noble sérénité de ses expressions naïves, la suavité infinie et la fraîcheur printanière de son paysage.⁴⁶⁵

Der *Directeur des Beaux-Arts* ging in seiner Begeisterung sogar so weit, die Bilder in die Tradition antiker Kunst und deren würdigen Nachfolgern zu stellen:

N’est-il pas certain, en effet, si nous remontons aux maîtresses époques, aux origines des plus glorieuses écoles, et à la Grèce entre toutes, que les qualités trouvées et cultivées en lui-même par M. Puvis de Chavannes, la simplification de la nature en ses formes les plus essentielles, de façon à les traduire plus grandes et plus fortes, plus claires dans leurs lignes, plus expressives et mieux équilibrées dans leurs gestes et leurs attitudes, qu’en un mot la sobriété, la tranquillité et la simplicité ont été les qualités souveraines de l’art antique, comme elles ont été, chez nous, celles de Poussin et de Lesueur.⁴⁶⁶

Roger Ballu hat Puvis de Chavannes’ Bilder in der *Chronique des arts* besprochen. Ihm stellen sich die Bilder als „type excellent de peinture décorative“ dar, und er beurteilt die die Wand unterteilenden Halbsäulen als eine an sich ungünstige Vorbedingung, was Puvis de Chavannes jedoch bravourös gemeistert habe. Den Männern im Boot bescheinigt er, daß sie „très-savamment groupés dans des poses intéressantes et exemptes de toute banalité“ seien. In der Tat ist oft zu beobachten, daß Maler Menschen, die explizit im Schauen begriffen sind, allzu stark motivieren, auf daß auch der letzte darauf gestoßen wird, womit sie gerade beschäftigt sind. Diesen Überschuß an Motivation, der in Banalität umschlagen kann, hat Puvis de Chavannes vermieden, und er verstand es, die Männer souverän in den Geist der gesamten Komposition einzubinden. Diesen Geist hat Ballu im selben Artikel wie folgt beschrieben:

[M]ais, ce qui me plaît par dessus tout, et, je l’avoue, m’enchanté, c’est le calme, la sérénité parfaite dont cette peinture donne l’impression. Il y a une poésie douce et pénétrante dans la belle disposition de ces figures, prenant part sans effort à l’action principale, dans la gracieuse ordonnance de ces groupes champêtres, dans la création originale et simple de ces ty-

⁴⁶¹ SALON 1869, Kat. Nr. 1990: Massilia; colonie grecque. Nr. 1991: Marseille, porte d’orient. (Peintures décoratives destinées à l’escalier d’honneur du nouveau Musée de Marseille.).

⁴⁶² SALON 1874, Kat. Nr. 1526: L’an 732, Charles Martel sauve la chrétienté par sa victoire sur les Sarrasins, près de Poitiers. (Pour l’hôtel de ville de Poitiers). Hors concours, Nr. 2491: Retirée au couvent de Sainte-Croix, Radeconde donne asile aux poètes et protège les lettres contre la barbarie du temps; VI^e siècle. Carton pour une peinture destinée à l’hôtel de ville de Poitiers. – SALON 1875, Kat. Nr. 1688: Retirée au couvent de Sainte-Croix, Radeconde donne asile aux poètes et protège les lettres contre la barbarie du temps. – VI^e siècle. (Pour l’escalier de l’Hôtel de ville de Poitiers.)

⁴⁶³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 89.

⁴⁶⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 88.

⁴⁶⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 89.

⁴⁶⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 89 f.

pes primitifs du V^e siècle. C'est une idylle, mais une idylle à grand caractère, où passe le souffle de l'épopée.⁴⁶⁷

Nur Jules Antoine Castagnary, Republikaner und Verfechter naturalistischer Kunstvorstellungen, hat die Bilder hart kritisiert. Allerdings geschah dies aus seiner strikt antiklerikalen Haltung heraus, die sich zuvorderst am Sujet gerieben haben muß.⁴⁶⁸ Sollte Castagnarys Verriß die einzige kritische Stimme gewesen sein, so wird Chennevières gut damit gelebt haben können. Er verband mit den Bildern von Puvis de Chavannes die Hoffnung, daß sich die anderen Künstler daran ein Beispiel nähmen:

[E]n plaçant du premier coup si haut le laurier du concours, le peintre ne pouvait qu'exciter l'émulation de ses confrères [...].⁴⁶⁹

In der Tat gaben sie den Ton vor, mit dem sich die Späteren auseinandersetzen mußten. Gallands rechts anschließendes Bild der Vorhalle und die gegenüberliegende Bildgruppe von Delaunay jedenfalls sehen wie wohlformulierte Antworten auf die Kindheitsbilder Genevièves aus.

Cabanel: Saint Louis (1874–79)

Alexandre Cabanel, der zu den prominentesten Malern seiner Zeit gehörte, hat als zweiter Maler seine Bilder im Panthéon angebracht. Er ging ab 1840 auf die Pariser École des Beaux-Arts und studierte bei François Edouard Picot. Von 1846 bis 1851 lebte er als Stipendiat der Académie de France in Rom. Sein Aufstieg vollzog sich im Zweiten Kaiserreich, in dem er der Portraitist der mondänen Gesellschaft wurde. Der Kaiser und seine Familie saßen ihm Modell, und Bildnisse sind unter seinen Salonbeiträgen in der Überzahl. Daneben entstanden eine ganze Reihe von Historien, die häufig in der Antike angesiedelt waren und lasziv-schwermütige Themen zum Inhalt hatten, so etwa sein Bild „Phèdre“, das 1880 im Salon zu sehen war.⁴⁷⁰ Seinen größten Erfolg feierte er im Salon des Jahres 1863 mit der „Naissance de Vénus“⁴⁷¹ (Abb. Nr. 66), die zum Symbolbild ihrer Zeit avancierte. Napoléon III, der sich im gleichzeitig veranstalteten Salon des refusés über Édouard Manets „Déjeuner sur l'herbe“ echauffiert hatte, erwarb die Venus für seine Privatsammlung. Wie bei keinem anderen Maler des Panthéons drängt sich bei der Überschau seines Werkes die Vermutung auf, daß Chennevières Cabanel ins Panthéon geholt hat, um ihn auf die seiner Meinung nach rechte Bahn zu bringen. Chennevières beabsichtigte, den Maler an ein früheres, noch aus den 1850er Jahren stammendes Bild anknüpfen zu lassen, der „Glorification de Saint Louis“ (Abb. Nr. 67). Das Bild ist 1853–54 für die Kapelle des festungsartigen Schlosses in Vincennes, östlich von Paris gelegen, entstanden. Es wurde auf dem Weltausstellungssalon 1855 gezeigt,⁴⁷² und hing dann aber mehrere Jahre im Musée du Luxembourg, dem Chennevières als Konservator vorstand. Dieses Bild hat Chennevières veranlaßt, Cabanel zu beauftragen.⁴⁷³

Der am 12. Mai 1874 erteilte Auftrag⁴⁷⁴ sah als Dreierbild saint Louis vor, der Recht spricht sowie Institutionen der Wissenschaft und Mildtätigkeit stiftet, für das

⁴⁶⁷ BALLU 1877.

⁴⁶⁸ Ohne Stellenangabe der Kritik in: AK PUVIS DE CHAVANNES 1976, S. 135 (Einleitung zu den Katalognummern 110–124).

⁴⁶⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 91.

⁴⁷⁰ SALON 1880, Kat. Nr. 567: Phèdre. „Consumée sur un lit de douleur, Phèdre se renferme dans son palais, et un voile léger entoure sa tête blonde. Voici le troisième jour que son corps n'a pris aucune nourriture: atteinte d'un mal caché, elle veut mettre fin à sa triste destinée.“ – Euripide.

⁴⁷¹ SALON 1863, Kat. Nr. 316.

⁴⁷² SALON 1855, Kat. Nr. 2653: „Glorification de saint Louis. Sous la protection de la couronne du Christ, le roi saint Louis accueille les gloires et les misères de son peuple. Au près des degrés du trône sont placés les personnages distingués qui ont contribué à l'accomplissement de l'œuvre du saint roi: le sire de Joinville; Philippe de Beaumanoir, Pierre Fontaine, saint Thomas d'Aquin, Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris, Geoffroi de Beaulieu, Robert de Sorbonne, le sire de Nesle, Etienne Boileau, l'auteur du Livre des métiers, et enfin l'un des chevaliers aveugles pour lesquels furent fondés les Quinze-Vingts. Appartient à l'État.“ – Von (vermutlich) 1862 bis um 1870 befand sich das Gemälde im Musée du Luxembourg, dem Chennevières als Konservator vorstand. Dort erneut 1873 und nochmals 1874–89; heute Musée de Lunéville.

⁴⁷³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

⁴⁷⁴ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 200, Dossier 4.

Einzelbild seine Gefangenschaft bei den Sarazenen. Anders als bei seinem Vorgänger Puvis de Chavannes gestaltete sich die Erfüllung des Auftrags als konfliktträchtig, denn Cabanel wich von dem vorgegebenen Schema ab, indem er in der ersten Travee ein weiteres Thema – das der Erziehung des jungen Königs – einschaltete. Es scheint, als habe Cabanel das von Puvis de Chavannes unberücksichtigt gelassene Erziehungsthema aufgegriffen und bei sich integriert. Das große Bild erstreckt sich dadurch nur über zwei Traveen. Die so entstandene Aufteilung nach Art eines Triptychons war mit der Administration nicht abgesprochen, und die vom Minister Waddington 1876 approbierte Aquarellskizze hatte diese Änderung noch nicht vorgesehen.⁴⁷⁵ Offenbar hatte der um Harmonie und Ordnung immer besorgte Architekt Louvet Alarm geschlagen, denn der dem Ministère des travaux publics unterstellte Conseil général des bâtiments civils befaßte sich alsbald mit dem Fall. Am 19. März 1878 hörte der Rat einen Mann namens Duc, seines Zeichens *Inspecteur général*, welcher vehement für eine Rückgängigmachung plädierte. Nun hatte Cabanel seine Bilder aber bereits vollendet und bestand selbstbewußt weiterhin auf die Dreiteilung.⁴⁷⁶ Auf der Sitzung vom 2. April faßte das Gremium den Beschluß, jegliche Verantwortung für die offensichtlichen Versäumnisse der Administration von sich zu weisen und dem *Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts* die Entscheidung zu überlassen. Dieser schlug sich auf die Seite Cabanels.⁴⁷⁷

Alle drei Bilder (Abb. Nr. 68) zeigte Cabanel 1878 auf der in Paris stattfindenden Weltausstellung;⁴⁷⁸ im Panthéon angebracht wurden sie erst im Juli des Jahres darauf, wie die *Chronique des arts* berichtet.⁴⁷⁹ Saint Louis, der neunte seines Namens, hat den Kapetingern von allen Königen des Mittelalters das größte Prestige verliehen. Bereits mit elf Jahren gekrönt, verbrachte er sechs Jahre seiner 44jährigen Herrschaft auf Kreuzzügen. In seiner Frömmigkeit wurde Louis stark von seiner Mutter geprägt, der ebenfalls heiliggesprochenen Blanche de Castille, die für ihren Sohn die Regentschaft bis 1235 ausgeübt hatte. Im Jahr 1239 erwarb der König die Dornenkrone Jesu, welche als kostbarste Reliquie der Christenheit galt und von Bauduin II., dem letzten lateinischen Kaiser von Konstantinopel, umständehalber veräußert werden mußte. Zu ihrer Aufbewahrung errichtete Louis 1243–48 die Sainte-Chapelle innerhalb seines Palastkomplexes auf der Pariser Île de la Cité. Am 11. August 1239 kam die Reliquie im burgundischen Villeneuve-l'Archevêque an, und barfuß hat sie der König von Sens nach Paris getragen. Im Jahr 1244 erkrankte Louis schwer, und fünfhundert Jahre bevor Louis XVI auf dem Krankenbett lag und sainte Geneviève um Hilfe anflehte, hatte Louis IX in gleicher Situation einen Kreuzzug gelobt, zu dem er anderthalb Monate nach Weihe seiner Sainte-Chapelle aufbrach. Dieser Kreuzzug führte den König nach Zypern und weiter nach Damiette in Ägypten, wo er 1250 in einmonatige Gefangenschaft geriet. Er zog mit seinem Heer weiter nach Akkon und schließlich nach Damaskus. 1254 kehrte er mit einer deutlich dezimierten Flotte nach Frankreich zurück. Jerusalem hatte er nicht zurückgewonnen. Der zweite Kreuzzug, den er mit 55 Jahren unternahm, endete für ihn bereits unterwegs. Louis starb am 25. August 1270 vor Tunis an der Pest. 1297 wurde er durch Bonifaz VIII. heiliggesprochen, und seine Verehrung setzte sofort mit großer Intensität ein.

Die maßgebliche Vita des Königs hat Jean de Joinville abgefaßt, der Seneschall der Champagne, welcher den König auf dessen ersten Kreuzzug begleitet und ein

⁴⁷⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 103.

⁴⁷⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 106.

⁴⁷⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 106. Siehe auch VAISSE 1989, S. 258. Die Dokumente des Conseil in Paris, Archives Nationales, F²¹ 200, Dossier 4.

⁴⁷⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 103.

⁴⁷⁹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 26 (26. Juli), S. 206: Les peintures exécutées par M. A. Cabanel dans le transept gauche, au Panthéon, représentant la vie de saint Louis, sont maintenant achevées et mises à découvert. – Zu den Bildern generell: BONNEFOY 1878, S. 49 ff; BONNEFOY (1885), S. 29 ff (textidentisch). CHENNEVIÈRES 1885, S. 103–106, Cabanels eigene Beschreibung S. 104 ff (von Bonnefoy übernommen). Zu den Vorzeichnungen siehe AK CABANEL 1989, Kat. Nr. 43–49.

hohes Alter erreicht hatte. Über Louis berichteten auch noch der Franziskaner Adam de Salimbene, Geoffroy de Beaulieu und Guillaume von Saint-Pathus, doch lag den Bildern Cabanels der Bericht Joinvilles zugrunde, den dieser 1309 auf Wunsch von Jeanne de Navarre für deren Sohn, den späteren König Louis X, abgefaßt hatte. Joinville berichtet auch, daß sich Louis IX im Sterben liegend an den heiligen Jakobus und an sainte Geneviève gewandt habe.⁴⁸⁰

Das erste Bild (Abb. Nr. 69) gewährt einen Blick in ein hohes gotisches Zimmer, in welchem der junge König von seiner Mutter und von fünf sie umstehenden geistlichen Gelehrten unterwiesen wird. Vom Raum ist nur die Rückwand gezeigt; sie ist blaugrün bemalt und mit Sternen und Tortürmen, dem Wappenbild Kastiliens, besetzt. Die Rippen eines Kreuzgratgewölbes enden auf zwei Konsolen und fassen eine Thronarchitektur ein, deren Rückwand französische Lilien trägt. Wie die Personifikation einer Sapientia sitzt Blanche darauf, ihr Haupt zu ihren Sohn gewendet und mit der Linken die Seite eines Buches festhaltend, welches auf einem seitlich stehenden Pult aufliegt. Dem Betrachter ist es überlassen, die Bildangaben in eine szenische Situation zu übersetzen. Fragt sie ihren Sohn ab? Hört sie auf die Ausführungen des Mönchs links von ihr? Jedenfalls herrscht hohe Konzentration, und der königliche Knabe lauscht ebenfalls aufmerksam. Seine Füße reichen noch nicht einmal zum Boden hinab, und den linken Zeigefinger hält er gedankenversunken in der Schlaufe einer Halskette. Um die Szene zu erhöhen und vom Betrachter zu distanzieren, hat Cabanel eine Stufe eingefügt, auf der sich ein junger Gelehrter niedergelassen hat, um in einem Buch zu studieren. Cabanel benennt zwei Gelehrte, Jourdain de Saxe und den links im Bild stehenden Dominikaner Vincent de Beauvais. Dieser wird später im Dienst des Königs stehen und die umfassendste Enzyklopädie des Mittelalters verfassen. Joinville schrieb:

Dieu, en qui il mist sa fiance, le gardoit touz jours des s'enfance jusques a la fin; et expecialment en s'enfance le garda il la ou il luy fu bien mestier, si comme vous ortez ci après; comme a l'ame de li le garda Dieu par les bons enseignements de sa mere, qui l'enseigna a Dieu croire et a amer, et li attrait entour li toutes gens de religion et li faisoit, si enfant comme il estoit, toutes ses heures et les sermons faire et oïr aus festes. Il recordoit que sa mere li avoit fait aucune foiz a entendre que elle ameroit miex que il feust mort que ce que il feist un pechié mortel.⁴⁸¹

(Gott, auf den er vertraute, behütete ihn alle Tage von seiner Kindheit an bis zu seinem Ende, und besonders in seiner Kindheit behütete er ihn, da es ihm sehr not tat, wie Ihr hören werdet. Seine Seele behütete Gott durch die guten Lehren seiner Mutter, die ihn im Glauben an Gott und in der Liebe zu ihm unterwies und ihm lauter geistliche Lehren gab. Und sie ließ ihn, auch als er noch ein Kind war, alle seine Horen und Sermonen zu den Festzeiten hören. Er erinnerte sich daran, wie seine Mutter ihm einmal eingeschärft habe, es sei ihr weit lieber, daß er tot wäre, als daß er eine Todssünde begehe.⁴⁸²)

Die Bildkomposition Cabanels hat später in einem Glasfenster der Kirche Saint-Eustache Platz gefunden. In einer am nördlichen Seitenschiff befindlichen Kapelle bildet sie den Mittelpunkt einer um einen Landschaftshintergrund erweiterten Darstellung (Abb. Nr. 70). Noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein haben die Bilder des Panthéons als Vorlagen für Glasfenster in Kirchen gedient.⁴⁸³

Die beiden mittleren Bilder (Abb. Nr. 71) stehen kompositionell vor der Schwierigkeit, daß sie in der Mitte vertikal geteilt werden. Sollte Chennevières eine Wiederholung der „Glorification de saint Louis“ (siehe Abb. Nr. 67) erhofft haben, so wurde er enttäuscht. Das Glorifikationsbild ist eine auf die Mitte hin zentrierte hierarchische Komposition, wie es die mittelalterliche Bildtradition vorgegeben hat. Cabanels Gemälde für Vincennes geht allerdings nicht direkt auf mittelalterliche Darstellungen zurück, sondern auf ein Werk der Barockzeit, welches sich in den gleichen Bahnen bewegt: Nicolas Poussins 1649 entstandene Darstellung des Salomonischen Urteils,

⁴⁸⁰ JOINVILLE (1998), Abschnitt 70, S. 36; JOINVILLE (1969), Abschnitt 15, S. 83.

⁴⁸¹ JOINVILLE (1998), Abschnitt 71, S. 36.

⁴⁸² JOINVILLE (1969), Abschnitt 16, S. 84.

⁴⁸³ Siehe hierzu FINANCE 2003. Zu Kirchenfenstern nach Leneveu siehe FOUACE 1988, S. 6.

dem Urbild königlicher Gerechtigkeit (Abb. Nr. 72). Dennoch hat es Cabanel vermocht, im Panthéon seinem über zwanzig Jahre zuvor gemalten Werk treu zu bleiben, und zwar mit einer Komposition, die aus zwei Bildfeldern bestehen konnte: Er drehte die Szenerie des Glorifikationsbildes zur Seite und versetzte den thronenden König an den Rand des linken Bildfeldes, wenngleich nicht ganz, damit er ihn von Menschen umgeben zeigen kann. So überblickt der Regent eine große Menschenmenge, die vor ihm auftritt. Hätte Cabanel Louis IX an den Rand einer drei Traveen umfassenden Komposition plaziert, so wäre das ganze sicherlich zu einem ermüdenden Defilee herabgesunken. Durch die gewandelte räumliche Situation hat sich das majestätisch-statische Thronen des früheren Bildes in Aktion gewandelt, und der Betrachter findet sich inmitten einer Gerichtssitzung in der Sainte-Chapelle wieder, die unschwer durch die Architektur zu identifizieren ist. Wie in der „Glorification“ finden sich auch hier die hohen Würdenträger um den König herum, ebenso die vor ihn getragene kranke Frau. Die Masse der Menschen wird durch eine querrrechteckige Podestanlage strukturiert, die von vorne über drei Stufen betretbar ist, aber zu weiten Teilen von Figuren verdeckt wird. Der Thron befindet sich auf einem hohen Aufbau. Vom Podest führen noch einmal vier Stufen hinauf, doch enden sie vor einer hohen Stufe, die durch ihre Verzierung an der Stirn als eine Art Gerichtsschranke fungiert. Erst darüber führen zwei weitere Stufen zum König, der distanziert und abgehoben mit Krone und Lilienszepter unter einem weit vorragenden roten Baldachin sitzt, gerahmt von je drei Ratgebern.

Die Art der Bildraumstrukturierung findet sich bereits bei Bildern des Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens. Diese für Marie de Médicis, Witwe von König Henri IV und Regentin für den noch minderjährigen Louis XIII gefertigte Galerie entstand 1622–25 für den Palais du Luxembourg in Paris und befindet sich heute im Louvre. Zwei große Leinwände geben die Krönung der Regentin am 13. Mai 1610 in der Abteikirche von Saint-Denis wieder (Abb. Nr. 73) und eine Apotheose des ermordeten Henri IV sowie die am 14. Mai verkündete Proklamation ihrer Regentschaft (Abb. Nr. 74). Cabanel hat jedoch nicht allein auf diese Vorbilder, in denen sich recht flache Stufenpodeste finden, gestützt; er kannte gewiß Wiederaufnahmen dieser Bildform von Guillaume Guillon Lethière, der 1801 das großformatige Bild „Brutus condamnant ses fils à mort pour avoir conspiré contre la République“ (Abb. Nr. 75) im Salon zeigte, und insbesondere Michel-Martin Dröllings „Louis XII proclamé *Père du Peuple* aux États généraux tenus à Tours en 1506“ (Abb. Nr. 76). Drölling, ein Schüler von Jacques Louis David, malte die Huldigungsszene, welche eine enge Verbundenheit des Volkes mit seinem Herrscher zum Ausdruck brachte, im Jahr 1828 für das Musée Charles X im Louvre. Von diesem Werk konnte Cabanel den hoch über der Menge thronenden Herrscher übernehmen und Anregungen für die Gruppierung einer Menschenmenge aus einfachen Leuten und Würdenträgern empfangen, während Rubens den Bildraum der Proklamationsdarstellung mit weitgehend allegorischen Handlungen gefüllt hatte. So sorgfältig Cabanel sein Bild in der Sainte-Chapelle situiert hat, so wenig hatte Drölling auf die historisch korrekte Räumlichkeit geachtet. Anstatt den großen Saal im Schloß Plessis-lès-Tours wiederzugeben, wählte er die von Niccolo dell'Abbate ausgemalte Galerie de bal im Schloß zu Fontainebleau als Schauplatz der Handlung. Dröllings Bild wurde 1835 von Jean-Louis Bézard, dem nachmaligen Gehilfen Chenavards, für die zwei Jahre später eröffnete Galerie historique in Versailles kopiert, und zwar gleich groß dimensioniert wie Cabanels Bild im Panthéon (Abb. Nr. 77).⁴⁸⁴ So findet sich das von Rubens formulierte und von Drölling aufgegriffene Kompositionsschema ohne größere Abwandlungen in den wichtigsten Ausstattungszyklen des französischen 19. Jahrhunderts.

⁴⁸⁴ BK VERSAILLES 1995, Bd. 1, Kat. Nr. 470.

Die angesprochene Wandlung der „Glorification“ in Aktion ist nicht in dem Sinne zu verstehen, daß der König in aktive Tätigkeit versetzt ist; vielmehr fungiert er als Vorsitzender einer Menschenansammlung unterschiedlichsten Standes und Anliegens, welche sich in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit vor ihm entrollt, wobei nur er sie von seinem erhöhten Sitz aus überblicken kann. Cabanel hat sein Bild ein „grand tableau symbolique“ genannt. In der Tat sind es zu viele und zudem zu wichtige Angelegenheiten, als daß sie auf einmal abgehandelt werden könnten. Im Bild „Saint Louis rendant la justice“ werden viele Momente aufsummiert, die in ihrer Gesamtheit das Bild des gerechten und milden Königs ergeben. Die Bildunterschrift (die bei den beiden Seitenbildern fehlt) ist nötig, um den Bildinhalt zu verstehen:

St.-Louis rend la justice, abolit les combats judiciaires, fonde les institutions qui ont fait sa gloire. Il établit les Quinze-vingts, Fixe les corporations des métiers de Paris, Fonde la Sorbonne.⁴⁸⁵

Mehr noch ist Cabanels eigene, bei Bonnefoy wiedergegebene Erklärung vonnöten, da die unter dem Bild gegebenen Informationen einige Szenen nicht hinreichend erläutern.⁴⁸⁶ Cabanels symbolisches Werk ist nicht aus sich heraus erklärbar, sondern bleibt auf einen Kommentar von außen angewiesen. So handelt es sich bei dem auf den Stufen liegenden um einen Beschuldigten, dessen Angehörige den König um Gnade anflehen. Darunter sitzt ein Waisenkind, das dafür steht, daß sich Louis IX der Elenden und Schutzbedürftigen angenommen hat. In der Gruppe links im Vordergrund, die sich wie ein Rütli Schwur von Johann Heinrich Füssli ausnimmt, steht Étienne Boileau, Bürgermeister (*prévôt*) von Paris, und versöhnt zwei gegnerische Parteien. Offenbar geht es um die Abschaffung schwerer körperlicher Strafen, denn ein Bewaffneter hält einen Schergen davon ab, eine Feuerstrafe zu vollziehen, für die einer der Kontrahenten sein Bein bereits entblößen mußte. Das Eisen glüht schon, so daß Versöhnung und Schonung im letzten Moment kommen. In der Mitte ist eine kranke Frau zu sehen, die auf einer Trage herbeigeschafft wurde, und deren Familie auf einen Heilung bringenden Blick des Königs hofft. Da Cabanel die Szene nicht als hinter der Säule fortlaufend darstellt, sondern die Leinwände lediglich auseinandergeschiebt hat, scheint die Patientin in erster Linie an zu langen Beinen zu leiden. Auf dem Podest, geführt von einem blonden und rosagekleideten Knaben, hat sich eine Gruppe von Rittern eingefunden. Diese auf dem Kreuzzug erblindeten Kämpfer mahnen den König, ein Hospital für sie zu errichten, was dann mit der Gründung des Quinze-Vingts geschah. Vorne rechts steht eine Gruppe, die sich um Robert de Sorbonne, Domherr von Notre-Dame und Beichtvater des Königs, schart, der die Gründungsurkunde der Universität vorweist und jungen Scholaren die Statuten erklärt. Die Unterschrift ist die, mit der Louis IX zu beurkunden pflegte. Cabanel bemühte sich also auch im Detail um historische Korrektheit. Abgeschlossen wird das Bild nach rechts durch Vertreter einzelner Zünfte, die diverse Fahnen hochhalten.

Das dritte Bild (Abb. Nr. 78) zeigt eine Begebenheit aus der sarazenischen Gefangenschaft saint Louis', die Joinville berichtet:

Des que le soudanc fu occis, en fist venir les estruments au soudanc devant la tente le roy, et dit en au roy que les amiraus avoient eu grant conseil de li faire, soudanc de Babiloine. Et il me demanda se je cuidois que il eust pris le royaume de Babiloine se il li eussent présenté; et je li dis que il eust moult fait que fol, a ce que il avoient leur seigneur occis; et il me dit que vraiment il ne l'eust mie refusé. Et sachiez que on dist que il ne demoura pour autre chose que pour ce que il disoient que le roy estoit le plus ferme crestien que en peust trouver. Et cest exemple en moustroient, a ce que quant il se partoit de la heberge, il prenoit sa croiz a terre et seignoit tout son cors. Et disoient que se Mahomet leur eust tant de meschief sou-

⁴⁸⁵ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 4.

⁴⁸⁶ BONNEFOY 1878, S. 49 ff; BONNEFOY (1885), S. 29 ff (textidentisch).

fert a faire, il ne le creussent jamez; et disoient que se celle gent fesoient soudanc de li, il les occirroit touz ou il devendroient crestiens.⁴⁸⁷

(Gleich nach der Ermordung des Sultans [durch die Emire] ließ man seine Insignien vor des Königs Zelt bringen und eröffnete dem König, die Emire hätten große Lust, ihn selbst zum Sultan von Babylon [gemeint ist Kairo] auszurufen. Und er fragte mich, ob ich glaubte, daß er die Krone von Babylon angenommen hätte, sofern sie ihm angeboten worden wäre. Ich sagte ihm, dann hätte er ja wie ein Narr gehandelt, um so mehr, als sie ja eben ihren Herrn umgebracht hätten. Er aber sagte mir, er hätte sie wahrhaftig nicht ausgeschlagen. Und wisset nur, es hieß damals, die Sache sei nur daran gescheitert, daß man den König als den allertreuesten Christen kannte, den man nur finden konnte. Und als Beweis dafür gaben sie an, daß er schon beim Verlassen seines Zeltes sein Kreuz vom Boden nahm und damit seinen ganzen Leib segnete. Und sie sagten, wenn Mohammed sie so viele Drangsale hätte erleiden lassen, so hätten sie niemals an ihn geglaubt. Wenn aber dieses Volk ihn zu seinem Sultan mache, dann würde er sie entweder alle töten, oder sie würden alle Christen.⁴⁸⁸)

Cabanel kommt es nicht auf die Details des Berichts an. Vielmehr möchte er einen König zeigen, der zwar durch Krankheit geschwächt ist und sich auf seinen Kaplan Henri de Marbourg stützen muß, der aber gleichwohl nichts von seiner Hoheit eingebüßt hat. Im Gegenteil, die Gestalt dieses christlichen Königs ist so wirkmächtig, daß sich ihr selbst die Ungläubigen unterwerfen möchten. Das Buch in der Linken des Königs signalisiert seine große Frömmigkeit, er scheint bei der geistlichen Lektüre gewesen zu sein, als man ihn vor das Zelt gerufen hat. Die Sarazenen strecken ihm die Hände zur Huldigung entgegen, und der vordere Sarazene in pittoresker Rüstung zeigt ihm das blutige Mordwerkzeug, mit dem sie ihren Herren umgebracht haben. Ein anderer ist hingekniet und präsentiert saint Louis auf einem Kissen Helm, Schwertscheide und Gürtel. Der Abbé Bonnefoy begeisterte sich besonders für diese Szene:

L'air calme et magnanime de leur captif, la majesté sereine de son maintien et de son regard, leur imposent et augmentent encore l'admiration qu'ils professent pour lui. C'est le roi, le chrétien, le chevalier, qui apparaît à leurs yeux dans toute sa simplicité et dans toute sa grandeur.⁴⁸⁹

In seinen Worten liegt ein Überschwang, den das Bild allerdings nicht einlöst. Besonders majestätisch sieht der König nicht aus, vielmehr ermüdet.

Eine mögliche Anregung für das Bild des gefangenen Königs mag Cabanel von Antoine Gros empfangen haben, der 1809 im Breitformat eine ähnliche, vor einem Zelt sich abspielende Unterwerfungsszene gestaltet hat. Gros malte eine Begebenheit aus den spanischen Feldzügen Napoléons, und zwar „La Soumission de Madrid, le 4 décembre 1808“ (Abb. Nr. 79). Der Kaiser der Franzosen steht mit seiner Entourage vor dem Feldherrenzelt und empfängt eine Schar Spanier, die ihm gestenreich die Stadt Madrid überlassen möchten. Das Monumentalbild fand Aufnahme in die Galerie historique von Versailles, wo es in den im Erdgeschoß des Südflügels liegenden Räumen zu sehen ist, welche den Revolutionskriegen, dem Konsulat und Ersten Kaiserreich gewidmet sind. Sollte Cabanel dieses Bild seiner Darstellung zugrunde gelegt haben, so könnte man darin ein ironisches Zitat erblicken, denn so wenig wie saint Louis der Kreuzzug geglückt ist, war das militärische Engagement des Kaisers in Spanien dauerhaft. Vielmehr hat die spanische Gegenwehr dazu beigetragen, daß Napoléon den Zenit seiner Macht überschritten hat.

Im ganzen genommen stellen Cabanels Bilder einen Gegensatz zu Puvis de Chavannes dar. Sie sind sehr darum bemüht, die genauen Umstände darzustellen, in denen sich die Ereignisse abgespielt haben. Das Kolorit ist ausgesprochen vielfarbig und die Faktur derart eliminiert, daß man nicht den Eindruck hat, es mit Wandmalerei zu tun zu haben, sondern mit überdimensionierten Tafelbildern. Die Schilderung des Konkreten setzt sich im Fries fort. Hier ist nicht die Prozession französischer Heiliger fortgesetzt, sondern die Einholung der Dornenkrone (Abb. Nr. 80). Der Zug bewegt sich von links nach rechts vor einem Hintergrund, der wie die Buchmalerei des 13. Jahrhunderts strukturiert ist: Kleine Kreuzblüten sind in regelmäßigem,

⁴⁸⁷ JOINVILLE (1998), Abschnitt 366 f, S. 180.

⁴⁸⁸ JOINVILLE (1969), Abschnitt 72, S. 169.

⁴⁸⁹ BONNEFOY 1878, S. 51.

dichten Muster vor Goldgrund gelegt. Der barfüßige König mit der Reliquie unter einem von vier Diakonen getragenen Baldachin geht als letzter einher:

[D]evant lui s'avancent processionnellement les personnages de distinction de toutes les conditions. On voit d'abord Beaudouin de Courtenay, Thibaud de Champagne, les trois princes frères du roi: Alphonse, comte de Poitou; Robert, comte d'Artois, et Charles, comte d'Anjou; puis les dignitaires ecclésiastiques: Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris; Albéric Cornut, évêque de Chartres; Bernard, évêque d'Auxerre; le cardinal légat; ensuite des érudits et théologiens de divers ordres: André de Lonjumeau; Jacques, prieur de Constantinople; Alexandre de Halès; le jurisconsulte Pierre Fontaine, qui s'entretient avec Etienne Boileau et Geoffroy de Vilette; enfin des chevaliers et hommes d'armes; Gaucher, de la maison de Châtillon, qui se distingue en Terre Sainte; Hugues, comte de Saint-Paul, son oncle; Hugues, duc de Bourgogne, etc., etc.⁴⁹⁰

Gemäß der Bildanlage sind sowohl die großen Bilder als auch der Fries durch eine einzige umlaufende Bordüre gerahmt. Nur bei Cabanel besteht der vegetabile Schmuck der Bordüre ausschließlich aus Eichenlaub. Die Wahl der Pflanzen, welche die Bänder des Panthéons zieren, ist zwar im allgemeinen nicht erklärbar, aber hier macht die Wahl einen Sinn. Denn es gibt ein mehrfach behandeltes Bildthema, welches saint Louis zeigt, wie er im Wald von Vincennes unter einer Eiche Gericht hält.⁴⁹¹ Und so, wie die Rahmen alle Bildfelder umfassen, so stellen Cabanels Bilder zusammengenommen die Weisheit, Frömmigkeit und Majestät dieses heiligen Königs dar.

Das Ende der Ära Chennevières

Puvis de Chavannes' und Cabanels Bilder sind die einzigen Werke, die im Panthéon unter Chennevières' Direktorat vollendet wurden. Als er im Mai 1878 gehen mußte, war die Entscheidung, wer die Apsiswand dekorieren sollte, immer noch offen. Chennevières' Nachfolger wurde dessen Vertrauter Eugène Guillaume, was der Dekoration im Panthéon Kontinuität und Behandlung im gleichen Geiste garantierte, doch mußte er bereits nach nicht einmal einem Jahr seinen Hut nehmen. Guilloumes Abberufung war durch die Ablösung der konservativen Republik durch die *République républicaine* bedingt: Als am 5. Januar 1879 verfassungsgemäß ein Drittel der Senatssitze neu besetzt wurde, eroberten die Republikaner die Mehrheit, und zwar derart, daß sich die bisherigen Machtverhältnisse umgekehrt haben. Damit war auch die zweite oberste politische Versammlung in republikanischer Hand. Eingedenk dieser Machtverschiebung forderten die republikanischen Abgeordneten in der Kammer vom konservativen Präsidenten eine entschieden republikanischere Politik. Als MacMahon zu erkennen gab, daß er diesen Umschwung nicht gänzlich mitzutragen gedente und der *Président du conseil des ministres*, Jules Dufaure, daraufhin mit seinem Rücktritt drohte, reichte der alte General seinerseits am 30. Januar die Demission ein. Noch am Abend desselben Tages traten Kammer und Senat zusammen und wählten den Republikaner Jules Grévy, Präsident der Assemblée nationale constituante vom Februar 1871, zum neuen Präsidenten des Landes. Als Ministerpräsident folgte auf Dufaure William Waddington, der zuvor schon dreimal *Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts* gewesen war. Waddington wechselte Bardoux als Ressortminister durch Jules Ferry aus, der in der Folge die Republikanisierung des Landes mit besonders glühendem Eifer vorantreiben sollte – nicht nur als *Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts*, sondern auch zweimal als Ministerpräsident.

Die *République républicaine* ging als erstes daran, ihr Selbstverständnis in einer neuen, der Revolution von 1789 verpflichteten Staatssymbolik zu manifestieren. So zogen Abgeordnetenkammer und Senat im Mai 1879 von Versailles nach Paris, womit sie

⁴⁹⁰ Cabanel, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 105 f.

⁴⁹¹ Etwa von Rouget Georges (1783–1869): Saint Louis rendant la justice sous le chêne de Vincennes, Châteaux de Versailles et de Trianon. Hinweis aus der Datenbank der Agence Photographique der Réunion des Musées Nationaux, Paris.

den Ort vormals monarchischer Macht demonstrativ verließen. Zur Nationalflagge wurde, wie bereits 1848, die Trikolore erklärt, zur Hymne die Marseillaise. Claude Joseph Rouget de Lisle hatte sie 1792 als „Chant de guerre pour l’armée du Rhin“ geschrieben. Am 6. Juli 1880 erklärte ein Gesetz den 14. Juli zum Nationalfeiertag.

Für das Panthéon machte sich der Wechsel in vielerlei Hinsicht bemerkbar. Selbstredend hatte Ferry die generelle Neubesetzung aller leitenden Posten nach unten hin fortgesetzt, und Guillaume wurde nicht nur entlassen, sondern sein Posten gar kassiert. Für die Belange der Beaux-Arts war nun Ferrys *sous-secrétaire d’État*, Edmond-Henri Turquet, zuständig. Die Auflösung des Direktorenpostens bedeutete die Loslösung der staatlichen Kunstbelange aus einer festgefügtten Administration. Denjenigen, denen nun Entscheidungsgewalt über Fragen der Ausstattung öffentlicher Monumente zufiel, dürften die hochgestimmten Intentionen Chennevières’ wenig bedeutet haben, darauf ein schwören konnte sie jedenfalls niemand mehr. Es begann die Zeit, in der die Dekoration des Panthéons dem Spiel der Wellen überlassen wurde. Natürlich sind die Künstler ihren längst erteilten Aufträgen weiterhin nachgekommen, doch zeigen die Entscheidungen, die nach 1878 getroffen wurden, daß eine einheitliche Linie, die zumindest die Interessen der Kunst hätte wahren können, fehlte.

Die Jahre 1878/79 waren für das Panthéon reich an künstlerischen Ereignissen. 1878 standen alle Sockel fertig bereit und warteten auf ihre Besetzung mit Statuen.⁴⁹² Den Anfang machten im April 1878 Jouffroys saint Bernard und Hiolles saint Jean de Matha.⁴⁹³ 1879 steigerten sich die Aktivitäten, nun kamen Perrauds saint Denis,⁴⁹⁴ Falguières saint Vincent de Paul,⁴⁹⁵ dessen Statue zuvor im Salon zu sehen gewesen war,⁴⁹⁶ Caveliers saint Remi⁴⁹⁷ und schließlich Frémiets saint Grégoire de Tours.⁴⁹⁸ Letztgenanntes Bildwerk war im Salon des Jahres 1878 ausgestellt.⁴⁹⁹ Im Salon von 1880 sollte Cabet dann seinen saint Martin zeigen.⁵⁰⁰ Was die Wandbilder anging, so wurde im Mai 1879 Maillots Bildgruppe der Hochwasserprozession von 1496 enthüllt.⁵⁰¹ Maillot arbeitete bis zu seinem Tod 1888 an der zweiten Bildgruppe zum „Miracle des Ardents“. Wie bereits erwähnt wurden Cabanels Bilder im Juli 1879 auf die Wand gebracht, und auf den 30. Juli datierte Chennevières den Beginn der Mozaizierungsarbeiten in der Apsis.⁵⁰² Die *Chronique des arts* meldete den Beginn erst für Oktober.⁵⁰³

Laurens: Genevièves Tod (1874–82)

Das dritte malerische Großereignis im Panthéon war die Enthüllung der Bilder von Jean-Paul Laurens am 17. April 1882.⁵⁰⁴ Laurens war Schüler von Léon Cogniet und ein außerordentlich spezialisierter Historienmaler. Ihn und seine Kundschaft interessierten in erster Linie morbide Szenen, etwa exhumierte Leichen („Le Pape Formose et Étienne VII“,⁵⁰⁵ 1870, Salon 1872), verwesende Leiber („François de Borgia de-

⁴⁹² Zu den Sockeln siehe BONNEFOY 1878, S. 39.

⁴⁹³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1878, Nr. 14 (6. April), S. 107. – Pingeot gibt irrtümlich für beide Skulpturen das Aufstellungsjahr 1879 an (PINGEOT 1989, S. 266).

⁴⁹⁴ PINGEOT 1989, S. 266.

⁴⁹⁵ PINGEOT 1989, S. 266.

⁴⁹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 83 und PINGEOT 1989, S. 266.

⁴⁹⁷ PINGEOT 1989, S. 266. Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 201, Dossier 45.

⁴⁹⁸ PINGEOT 1989, S. 266.

⁴⁹⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 83 und PINGEOT 1989, S. 266.

⁵⁰⁰ PINGEOT 1989, S. 266.

⁵⁰¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 21 (24. Mai), S. 167.

⁵⁰² CHENNEVIÈRES 1885, S. 127.

⁵⁰³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 31 (4. Okt.), S. 246.

⁵⁰⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 97; *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1882, Nr. 16 (22. April), S. 123. Zu den Bildern BONNEFOY 1878, S. 46 f.; BONNEFOY (1885), S. 25 f. (textidentisch); CHENNEVIÈRES 1885, S. 94–98; VERGNETTE 1994; AK LAURENS 1997, Kat. Nr. 28–40 (mit Bibliographie der Kunstkritiken).

⁵⁰⁵ SALON 1872, Kat. Nr. 944: Le pape Formose et Étienne VII. Le corps du pape Formose, exhumé par l’ordre d’Étienne VII, son successeur, fut apporté, revêtu des habits sacerdotaux, dans la salle où siégeait le concile et placé sur le siège [sic] pontifical.

vant le cercueil d'Isabelle de Portugal“,⁵⁰⁶ 1876, Abb. Nr. 81), letzte Augenblicke vor Hinrichtungen („La Mort du duc d'Enghien“, 1873; „Les Derniers Moments de Maximilien“), aber auch sich heiser schreiende Bußprediger („Saint Jean Chrysostome et l'Impératrice Eudoxie“, 1893) und die Stille nach dem großen Knall („L'Excommunication de Robert le Pieux“,⁵⁰⁷ 1875). Viele Szenen sind in der Spätantike bzw. im frühen Mittelalter angesiedelt, und große Kerzen sowie Rauchfässer gehören zum selbstverständlichen Inventar dieser Bilder. Laurens war ein Meister der Andeutung; er animierte sein Publikum dazu, das Dargestellte imaginativ zu ergänzen und sich in die extremen seelischen Vorgänge ranghoher Menschen hineinzufühlen. Seine Werke markieren einen Höhepunkt in der Tendenz, für Historien immer extravagantere Sujets zu wählen. Es zeichnet ihn jedoch aus, daß die meisten seiner Bilder moderat in der Größe sind; er setzte also nicht auf die sinnliche Überwältigung durch große Formate, wie es zum Ende des Jahrhunderts hin immer häufiger gemacht wurde. Die Kritik hat seine Bilder als vollgültige Historienbilder wahrgenommen,⁵⁰⁸ ohne etwa hohles Pathos oder eine störende Dominanz des *ornatus* gegenüber dem Inhalt zu konstatieren. So nimmt es nicht Wunder, daß Chennevières nach Gérômes Ablehnung auf ihn gekommen ist:

Le sujet de la mort de sainte Geneviève appela comme de soi-même le nom de M. J.-P. Laurens, dont la renommée s'attachait, pour bien dire, exclusivement, dans l'esprit public, à la représentation de ces sortes de motifs d'une majesté sinistre, et qui possédait comme d'instinct le sens historique des temps mérovingiens.⁵⁰⁹

Laurens erhielt den Auftrag am 19. Juni 1874,⁵¹⁰ und ihm oblag es, den Tod Genevièves zu malen. Der Mittdreißiger nutzte die sich ihm bietende Möglichkeit und entwickelte im Panthéon zwei weitere Themen, die ihn zeitlebens nicht mehr loslassen sollten, nämlich Sterbende und ihre anschließende Aufbahrung. Als Laurens' Gattin im April 1913 starb, ließ ihr der Künstler nach eigenem Entwurf einen Gisant fertigen, welcher sie in der gleichen Art zeigt, wie er dreißig Jahre zuvor die tote Geneviève gestaltet hatte.⁵¹¹

Zum Tod teilt die „Vita Genovefae“ lediglich mit, daß er an einem 3. Januar eingetreten ist.⁵¹² Mehr ist darüber nicht bekannt, und die Aufgabe, ihn zu malen, verwies Laurens in Gänze auf seine künstlerische Imagination. Er tat, als wäre er dabei gewesen. Sein Bild gewährt einen realistischen, historisch detailgetreuen Blick in die merowingische Epoche. Die Arbeit im Panthéon dürfte wesentlich dazu beigetragen haben, daß ihn der Verlag Hachette mit Illustrationen für Augustin Thierry's 1840 erstmals erschienenen „Récits des temps mérovingiens“ betraute.⁵¹³ Zwischen 1881 und 1887 erschien eine Folioausgabe, 1887 eine Volksausgabe.⁵¹⁴ Umgekehrt dürfte Laurens das Werk bereits für seine Panthéonsbilder in der Hand gehabt haben, jedenfalls hielt er sich in Fragen des Kostüms an den Historiker.⁵¹⁵ Ferner wird er Quellenstudien betrieben haben, denn dem Abbé Bonnefoy, welcher die Künstler gebeten hatte, ihre Werke für den Publikumsführer zu erklären (siehe Textanhang Nr. 10), schrieb er:

Puis un avocat fut désigné pour répondre au nom du mort. – Alors, Étienne, parlant à ce cadavre: – „Pourquoi, lui dit-il, évêque de Porto, ton ambition s'est-elle élevée jusqu'au trône de Rome?“ – Nantes, Musée des Beaux-Arts.

⁵⁰⁶ SALON 1876, Kat. Nr. 1206: François de Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal. François de Borgia fut chargé par l'empereur Charles-Quint d'accompagner à Grenade le corps de l'impératrice Isabelle. Après la solennité des funérailles, il fit ouvrir le cercueil, afin de reconnaître le cadavre de sa souveraine défunte. A la vue de ce visage, autrefois plein d'attraits, à présent défiguré... (Vie des Saints).

⁵⁰⁷ SALON 1875, Kat. Nr. 1250: L'excommunication de Robert-le-Pieux. Le roi de France Robert épousa sa parente; les époux furent excommuniés pour ce crime par les évêques (F. Damien). – Paris, Musée d'Orsay.

⁵⁰⁸ BECK 1999, S. 372.

⁵⁰⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81 f.

⁵¹⁰ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 231, Dossier 10.

⁵¹¹ AK LAURENS 1997, Kat. Nr. 86 (Abb.).

⁵¹² VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 53, S. 237.

⁵¹³ AK LAURENS 1997, Kat. Nr. 55–72.

⁵¹⁴ BECK 1999, S. 372 und Anm. 51.

⁵¹⁵ VERGNETTE 1994, S. 59.

Les documents sur le V^e siècle sont rares, et j'ai dû les consulter à peu près tous pour ne pas m'éloigner de l'esprit de l'époque.⁵¹⁶

Das große Dreierbild (Abb. Nr. 82) ist den „derniers moments de sainte Geneviève“⁵¹⁷ gewidmet, und Chennevières' Hoffnung, daß die vielgelobten Bilder von Puvis de Chavannes die übrigen im Panthéon malenden Künstler zur Nachahmung anregen würden, hat sich in diesem Fall, zumindest formal, erfüllt: Auch hier ist Geneviève Gegenstand eines Schauerlebnisses, diesmal sogar eines großen und exklusiv ihr geltenden. Denn die Menge drängt sich in dem archaisch-rustikalen und gleichwohl palastähnlichen Raum um die Greisin, welche wie eine Königin vom Paradebett aus Hof hält. Laurens' erste Gesamtskizze (Abb. Nr. 83),⁵¹⁸ die das Ausgeführte bereits im wesentlichen zeigt, wird von François de Vergnette 1876 datiert⁵¹⁹, also zu einem Zeitpunkt, als Puvis de Chavannes sein Werk im Salon präsentiert hat. Wie Puvis de Chavannes hat Laurens Geneviève in die Mitte der Komposition gerückt, und wie in dessen Einzelbild gibt es mit der knienden Frau, die ihre Kinder rechts und links im Arm hält, eine prominente Rückenfigur, welche zum Inbegriff des Schauens schlechthin wird. Anders als Puvis de Chavannes, der seinen Bildraum durch bildparallele Strukturen gebildet hat, drehte Laurens den Bildraum und das Bett der Sterbenden in die Diagonale, womit er seinem bevorzugten Kompositionsschema folgte. Er ist damit der einzige im Panthéon geblieben. Sein Bild bleibt der Vorstellung verhaftet, daß es einen Blick in einen Raum wiedergibt, dessen vordere Wand als entfernt zu denken ist. Mit Cabanels Bild hat das von Laurens die Figuren gemein, die sich entlang des Vordergrunds aufreihen und unterschiedlichste Haltungen einnehmen. Sie beleben es, indem sie einen variantenreichen Kontrast zu den dahinter stehenden Menschen bilden, die nur durch ihre Physiognomien verschiedene Reaktionen auf die Gewißheit, bald die Beschützerin ihrer Stadt verloren zu haben, widerspiegeln können. Die untröstliche Frau, die hinter der linken die Traveen teilenden Halbsäule liegt, mutet wie eine Korrektur der kranken Frau in Cabanels Sainte-Chapelle an. Während ihr Gewandsaum im linken Bildfeld anhebt, entfaltet sie im mittleren ihren Trauergestus. In betont altertümlichem Französisch ist das Bild betitelt:

Sainte Geneviève vesquit en cest siecle pleine de vertus, honorée des Parisiens, plus de LXXX ans et trespasa le tiers jour de janvier CCCCXII, puis fut enterrée au mont de Paris maintenant dit montagne Sainte Geneviève, dans l'Eglise que le roy Chlodwig avoit fondée en l'honneur de Saint Pierre et de Saint Pol, à la requeste de la royne clote sa femme.⁵²⁰

Inwieweit es sich hier um ein Zitat handelt, etwa aus einer mittelalterlichen Chronik, konnte nicht ermittelt werden. Bis auf den Anfang hat der Text keinen direkten Bezug zum Bild. Die Arme der altersschwachen Heiligen müssen gestützt und sogar hochgehoben werden, damit sie ihren Segen überhaupt erteilen kann. Ihre Helfer berühren sie dabei nicht direkt, sondern zwischen ihr und ihnen befinden sich Stoffbahnen, wie es sich für den Umgang mit als heilig Erachtetem ziemt (Abb. Nr. 84). Die Sterbende liegt im Hintergrund des Raumes, herausgehoben ist sie nur durch ihren ausladenden Gestus und das große weiße Kissen. Im Gegensatz zur Skizze ragt sie nicht mehr so weit auf, Laurens hat ihren Liegewinkel abgeflacht. Auch ist der enge Bezug von Geneviève und dem in die Höhe gehaltenen Kind gelöst; an die Stelle ist ein der Versammlung als ganzer geltender Segensgestus getreten. Er gilt auch dem Betrachter, dessen Blick sie als einzige im Bild sucht. Über dem roten Kopfende des Bettes hängt ein Teppich mit Christusmonogramm im Kreis, der deutlich an-

⁵¹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 94.

⁵¹⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 94.

⁵¹⁸ AK CLOVIS 1996, Kat. Nr. 50 (F.Abb.), AK LAURENS 1997, Kat. Nr. 28 (F.Abb.) und AK PUVIS DE CHAVANNES 2005 Kat. Nr. 135 (F.Abb.).

⁵¹⁹ AK LAURENS 1997, S. 129.

⁵²⁰ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 5.

zeigt, daß die Frau in Jesus Christus sterben wird. Das Monogramm ist gestaltet wie die Münze auf Lameires „Pro Patria“-Teppich, es ist also das ins Monumentale übertragene Medaillon, welches sie als Mädchen von saint Germain erhalten hatte.

Die zeitgenössische Kritik stellte sich jedoch die Frage, ob sie es überhaupt mit einem religiösen Bild zu tun habe. Zwar stirbt hier eine Heilige, aber kaum einer der Anwesenden hat die Hände gefaltet; die Trauer, mitunter sogar lediglich der Wille, Zeuge des Ereignisses zu sein, überwiegen die Frömmigkeit und Auferstehungshoffnung bei weitem. Das Vorbild des guten, christlichen Todes inmitten einer Gemeinschaft ist der Tod Mariens; Laurens hat sich in der Gestimmtheit der Umstehenden von der Bildtradition des Marientodes weit entfernt: Für Genevièves Segen interessieren sich nur die Eltern des Kindes, welches in die Höhe gehoben wird sowie die Mutter in der Mitte, die ihre Söhne vor das Angesicht der Heiligen bringt. Im linken Bildfeld sind Geistliche versammelt, darunter sogar ein Bischof, doch sind auch sie nur gekommen, um Abschied zu nehmen: „L'Église n'orchestre pas ce dernier hommage, qui est donc civil.“⁵²¹ Ein Journalist namens Vernay schrieb in *Le soir*: „M. Jean-Paul Laurens a plutôt peint la mort de Voltaire que celle de sainte Geneviève.“⁵²² Was im Verein mit der vermißten religiösen Prägung verstörend wirkte, war die Drastik sowie der minutiöse Realismus der Darstellung. Drastisches hat allein schon das Zeitkolorit dieser „époque barbare, où se mêle un dernier reflet de la civilisation romaine“ erfordert.⁵²³ Die schmutzigen Füße in der Art des Caravaggio, welche die Frau in der Mitte dem Betrachter präsentiert, sind zwar nicht adrett, aber immerhin noch erträglich gegenüber dem nackten Mädchen mit seinen über den Blähbauch reichenden blonden Haaren und seinem um eine Nuance zuviel angedeuteten Geschlecht. Sein Bruder und seine Mutter komplettieren das Ensemble einer in einem kreatürlichen Urzustand befindlichen Familie (Abb. Nr. 85). Eine Nackte ist auch auf dem rechten Bildfeld zu finden, doch tendiert ihre Erscheinung zu dem Typus der Schönen Wilden – sie schaut aus dem Bild heraus, allerdings geht ihr Blick ins Leere (Abb. Nr. 86). In würdevoller Primitivität hingegen ist der Alte ganz links wiedergegeben, der als Eingangsfigur der Komposition dient und etwas stumpf vor sich hin sinniert. Er bietet sich zugleich zur Identifikation mit dem Betrachter an.

Der Realismus, von dem die Drastik ja bereits ein Teil ist, setzt sich fort in Einzelheiten des Kostüms und insbesondere des Schmucks, den die Personen des rechten Bildfeldes tragen. Er wird nach archäologischem Befund wiedergegeben sein, und bestimmt findet sich das eine oder andere davon im Musée d'archéologie nationale in Saint-Germain-en-Laye. Dieser rechte Bildbereich ist den Vornehmen und Adligen vorbehalten, und hier hat Laurens Königin Clotilde hineinversetzt. Nur in Kenntnis seines Kommentars weiß man, daß sie schwarzgekleidet im Vordergrund sitzt und in Gram versunken ist. Die Menschen ihrer Umgebung tragen die Züge von Freunden des Malers, der sich selbst zusammen mit seiner Frau am rechten Bildrand gemalt hat. Chennevières teilt mit, daß sich hier, wohl in Gestalt des Bärtigen (siehe Abb. Nr. 86), das Portrait von Ferdinand Fabre befände, „l'auteur de la biographie enthousiaste de l'artiste insérée dans la *Revue des Deux Mondes*“⁵²⁴. Chennevières selbst ist links der Schönen Wilden dargestellt, womit er zum zweiten Mal Eingang in den Dekorationszyklus gefunden hat (siehe dieselbe Abb.). In höchstem Maße realistisch und individualisiert sind auch die Gesichter, in denen sich alle möglichen Regungen spiegeln. Ein größerer Unterschied zu den harmonischen und beruhigten Formen von Puvis de Chavannes ist nicht denkbar. Zwar hatte auch Puvis de Chavannes seine Gestalten, wie er zugab,⁵²⁵ zu großen Teilen nach Verwandten und Freunden ge-

⁵²¹ VERGNETTE 1994, S. 55 f.

⁵²² Vernay: Les fresques de Jean-Paul Laurens au Panthéon, in: *Le soir*, 22. April 1882, zitiert nach VERGNETTE 1994, S. 55.

⁵²³ Aus Laurens' Erklärungen für Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 94.

⁵²⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 96 f.

⁵²⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 88.

staltet, doch diene diese Maßnahme nur dazu, die idealtypischen Köpfe mit Leben zu erfüllen. Kostümkundliche Fragen hatten ihn zu keiner Zeit beschäftigt.

Um die Welt der Merowinger zu finden, hat sich Laurens von Paris wegbegeben. In einem Brief vom 28. August 1876 (siehe Textanhang Nr. 11) schildert er Chennevières, wie er sich mit einem ganzen Arsenal von Draperien, Überwürfen, Mitren und Kronen in die Normandie nach Yport, zwischen Etretat und Fécamp gelegen, zurückgezogen habe, um die Einheimischen damit einzukleiden und zu skizzieren. In der Normandie fand er die „visages typiques pour l'époque que je vais représenter“, die Wind und Wetter trotzenden Fischer würden das alte Erbe reiner und urwüchsiger bewahren als anderswo; einige Zeilen weiter unten kontrastiert er die „têtes sauvages du Nord“ mit der „monotonie des modèles qui courent les rues de Paris“. Zehn Jahre später sollten solche Fluchten in vermeintlich intakte bäuerliche Kulturen ganz andere Folgen haben: Paul Sérusier und Paul Gauguin fanden in den Menschen der Bretagne eine Erdgebundenheit und unverfälschte Religiosität, die sie für sich genommen darstellten und nicht mehr für historisierende Zwecke verkleiden wollten. Auch eine große Scheune habe er gemietet, fährt Laurens fort, die ihm die Architektur seines Bildes imaginieren helfe. In der Ausführung haben sich hinsichtlich der Architektur einige Änderungen gegenüber der Skizze ergeben.

Im Einzelbild links der großen Komposition sollte Laurens laut Auftragsdokument, das mit dem entsprechenden Passus der zweiten Eingabe übereinstimmt, folgendes Thema behandeln: „Ste Clotilde faisant déposer les restes de son amie dans le tombeau de Clovis et l'église encore inachevée des Sts Apôtres qui deviendra plus tard l'Eglise de Ste Geneviève“. Die Auffassung, daß Clotilde Geneviève dem Grab Clovis' beigab, geht, so Vergnette,⁵²⁶ auf eine mittelalterliche Legende zurück. Im 19. Jahrhundert besaß diese Erzählung offensichtlich noch Gültigkeit, und sie sollte die Sorge des Königshauses für die Heilige unter Beweis stellen. Laurens hat hier jedoch die aufgebahrte Tote dargestellt, ein Thema, bei dem er seine Bravour vollends unter Beweis stellen konnte (Abb. Nr. 87). Reste der ursprünglichen Thematik verschob er ins Dreierbild, wo die Königinwitwe als unkenntliche Trauerfigur ihr Dasein fristet, und in die Bildinschrift darunter. Die neue Inschrift, die er für die Aufbahrungsszene verfaßte –

Au sepulcre de madame Sainte Geneviève advindrent moult de beaux miracles, et fut illec assignée une lampe en laquelle le feu ardoit tousiours et luylle point ne appetissoit qui les malades guerissoit[.]⁵²⁷

–, paßt nur bedingt zum Bild, denn die erwähnte Lampe hat Laurens gar nicht gemalt. Der Text rekurriert auf eine Legende, nach der das Öl der niemals verlöschenden Lampe an ihrem Grabe heilkräftig war,⁵²⁸ und aus einer mittelalterlichen Fassung dieser Geschichte mögen die Zeilen stammen. Den Ausdruck „madame sainte Geneviève“ hat Laurens jedenfalls einem Legendentext des 15. Jahrhunderts entnommen, wie er Bonnefoy gegenüber erklärt hat.⁵²⁹

Laurens gelang mit dieser Komposition eines der großen Sterbebilder der französischen Malerei. Von der Toten läßt er nur Nase, Augen sowie weißes Haar sichtbar. Die Hände sind ihr zusammengebunden, damit die Gebetshaltung gewahrt bleibt. Auch hier hat der Maler den Winkel der Toten gegenüber der Skizze abgeflacht, ein Mittel, welches die Dramatik und Dusterkeit des Anblicks steigert. In diesem Bild endlich steht ein Priester vor der Bahre und liest die Totenmesse, derweil Frauen an dem Lager knien. Zwei, die am Rand nur angedeutet sind, scheinen zu schlafen, es können entkräftete Kranke sein, die Heilung suchen. Zwei weitere, reich gewandete

⁵²⁶ VERGNETTE 1994, S. 53.

⁵²⁷ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 5.

⁵²⁸ VERGNETTE 1994, S. 53.

⁵²⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 96.

Frauen beweinen die Hingeschiedene. Die vordere nimmt dabei eine exaltierte Haltung ein, die der Stellung jener Frau nahe ist, die auf Rogier van der Weydens „Kreuzabnahme Jesu“ in Madrid voller Gram dem Geschehen beiwohnt. Von oben nun, eingepaßt in die Wandnische, die Geneviève überfängt, schwebt ein Engel mit mächtigen schwarzen Flügeln und lang wehendem Tuch herab. Er hat ihr Leichentuch angehoben und weist mit der Linken gen Himmel und ins Licht, welches seinen Leib moduliert. Der Engel scheint ihre Seele zu sich zu rufen und gekommen zu sein, um sie zu begleiten. Es ist wohl eine weitere Spitze gegen den Klerus, daß der Priester von der himmlischen Gestalt nichts bemerkt; er liest beim Licht einer Kerze, die ihm ein Knabe hält, die Messe ab. Eine weitere Bildzutat ist der Weihrauch, der einem Gefäß zu Seiten des Bettes entströmt. Die Schwaden nehmen die Richtung, die der Engel anzeigt, so daß Gedanken des Aufsteigens der Seele dabei wach werden können. Laurens hat den Engel jedoch nicht als christlichen gemeint, zumindest schreibt er:

[C]'est l'ange du réveil: il montre au monde nouveau l'inconnu. Et le brasier funéraire qui brûle au pied du cercueil et dont la fumée va se transformant en lumière, n'est pas là seulement pour lier la composition; c'est la traduction de toute ma pensée sur le passage d'une vie à l'autre. Si personne ne la comprend, tant pis pour moi, j'aurai du moins la consolation d'avoir cherché à rendre sincèrement ce que j'ai éprouvé.⁵³⁰

Mit diesen Sätzen, die ja für den Abdruck in einem Publikumsführer bestimmt waren, versuchte Laurens seine privaten Ansichten über „Auferweckungsengel“ und transzendente Existenzformen als Lesart des Bildes zu etablieren. Solche Erklärungen konnte der Abbé Bonnefoy kaum gutheißen, er mußte sie für allzu subjektiv und synkretistisch halten. In seinen Führer übernahm er nichts davon, und auch sonst wird niemand darauf gekommen sein, daß es sich hier um etwas anderes handeln könnte als um einen traditionellen Engel, der allerdings in herrlicher Halbnacktheit wiedergegeben ist. Die *Chronique des arts* jedenfalls sprach von einer „apothéose de sainte Geneviève portée au ciel par des anges“,⁵³¹ wobei sie mehrere Engel erwähnte und nicht nur einen.

Mit solchen Bildern konnte der Fries, wie Laurens ihn 1876 konzipiert hatte, nicht mehr harmonieren. Damals war geplant, die vor Gott und seinem Hofstaat erscheinende Seele Genevièves darzustellen.⁵³² Doch nun, als Laurens den Fries in einer zweiten, von August 1884⁵³³ bis Juli 1885⁵³⁴ dauernden Werkphase ausführte, entschied er sich anders. Am 12. August 1884 ließ er den mittlerweile privatisierenden Chennevières wissen, daß er den Fries an den Ton anzupassen gedenke, den er in den großen Bildern angeschlagen habe (siehe Textanhang Nr. 11). Er malte schließlich eine Horde bewaffneter Merowinger, die sich auf den Weg zu Genevièves Grab gemacht haben (Abb. Nr. 88). Die Vorgabe, eine Prozession bestimmter Heiliger darzustellen, hatte er schon 1876 außer Kraft gesetzt, und an der Stelle gemessenen Schreitens findet sich hier nun in gedrängter Abfolge ein Korso zu Wagen, Fuß und Pferde. Im Fries sind wie im großen Bild Portraits eingearbeitet, so von Auguste Rodin (im mittleren Kompartiment)⁵³⁵, René Goblet (*Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts*) und vom bereits genannten Turquet.⁵³⁶ Der Zug bewegt sich nach links und trifft auf eine im Einzelbild wiedergegebene, halbnackte Frauengestalt, die Laurens wie einen Engel am Grabe Jesu gestaltet hat, ohne Flügel zwar, aber dafür mit kräftiger Oberweite. Ausgerechnet vor ihr, die als Personifikation des

⁵³⁰ Aus Laurens' Erklärung für Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 96.

⁵³¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1882, Nr. 16 (22. April), S. 123.

⁵³² VERGNETTE 1994, S. 54 f.

⁵³³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 28 (23. Aug.), S. 226.

⁵³⁴ AK LAURENS 1997, S. 131.

⁵³⁵ Siehe auch die entsprechende Einzelstudie zum Fries, Paris, Musée Rodin. AK LAURENS 1997, Kat. Nr. 40 (F.Abb.).

⁵³⁶ VERGNETTE 1994, S. 56.

„génie de la douleur“ gemeint ist und mit betrübtem Blick auf Genevièves Grab zeigt, steht, als Anführer der „Pilgerschar“, ein Bischof gegenüber (Abb. Nr. 89).

Laurens' Beitrag zur Dekoration stellt einen Übergang dar. Der Maler war entschieden republikanisch gesinnt, und 1876 war nicht nur das Jahr, in dem er erfahren konnte, was Puvis de Chavannes, mit dem er sich zu messen trachtete, genaues vorhatte. Es war auch das Jahr, in dem die Republikaner die ersten Angriffe auf das Panthéon und seine Dekoration geführt haben: „Remarquons que Laurens répondait aux souhaits des députés républicains qui, à partir de 1876, tentèrent de réduire l'aspect religieux du projet de Chennevières.“⁵³⁷ Diese Absicht ließ Laurens das Sujet von der profanen Seite her auffassen. Als vorweggenommene Laisierung des Panthéons malte er die Patronin der Stadt als „héroïne nationale“⁵³⁸, die als eine Große verehrt wird, würdig für den Einzug ins Panthéon. Von daher wird Laurens darauf verzichtet haben, die Königin als diejenige zu zeigen, die Geneviève zur letzten Ruhe bettet; Clotilde ist wie der Bischof im großen Bild Teil der Menge, Teil des *peuple*. Ausdrücklich schreibt Laurens von der

réunion fraternelle des différentes classes de la société. Toutes les apparitions, tous les contrastes y étaient permis. Jeunes vierges, vieillards, matrones, enfants, esclaves, nobles, prêtres, leudes, légionnaires, etc.⁵³⁹

Die Darstellung der alle einschließenden Versammlung ist das eigentliche Thema des Bildes. Mit Laurens' langer Erklärung über diesen Aspekt konnte Bonnefoy ebenso wenig anfangen wie mit dessen Ausführungen über den Engel des Einzelbildes, und glücklicherweise hat Chennevières den Text in Gänze überliefert. So steht im Führer von Bonnefoy nur ein dünner Aufguß dessen, was Laurens sagen wollte, und um das Bild für das Ensemble zu retten, hat Bonnefoy sich dazu entschlossen, die Aussagen des Malers ein wenig in seinem Sinne zu verdrehen:

Tout en conservant dans l'ensemble de cette composition *un caractère général de gravité religieuse*, l'artiste, comme nous l'avons dit, a voulu y réunir tout ce que les costumes, et surtout les physionomies de l'époque pouvaient offrir de plus varié et de *plus pittoresque*, de plus caractéristique et de plus saisissant.⁵⁴⁰ (Hervorhebungen EW)

Dieser beschwichtigenden Lesart konnte sich der Schweizer Paul Salvisberg nicht anschließen. Er besuchte das Panthéon Ende der 1870er Jahre und schrieb sich angesichts der Bilder von Laurens in Rage:

Alles ist trefflich, kühn und energisch; die Technik im abstracten Sinne untadelhaft, trotz einiger störender allzu naturalistischer Details. Was aber neben dem bereits erwähnten Mistrande, dass das Bild mit der Architectur niemals harmonirt, im Gegentheil letztere todtschlägt, noch besonders stört, das sind vor allem einige sittlich-unpassende Einzelheiten, d. h. einige thatsächlich an den Haaren herbeigezogene nackte Gestalten. Man merkt, – und Laurens soll sich selbst in diesem Sinne geäußert haben – das ganze Werk ist gleichsam ein Triumph der moralischen Freiheit, der alles laïcisierenden, oft aber auch profanisierenden Neuzeit. Der Künstler, der mit der Religion auf keinem besseren Fusse steht als hier und dort mit der aesthetischen Doctrin, schmückt einmal die Kirche nach eigenem Sinn und Geschmack, und dabei ist Glaube und Andacht des wirklichen Kirchengängers vollständig Nebensache, ja, man möchte fast glauben, es liege die Verletzung des Gefühls in der Absicht des Malers. Wollte letzterer, ohne weitere Veranlassung, in lächerlicher Eitelkeit bloss zeigen, dass er es trefflich verstehe, das Nackte beider Geschlechter in verschiedenen Nuancen und Tinten wiederzugeben, – oder bewegten sich wirklich zur Zeit der guten und frommen Genofeva, d. h. in den Jahren 423 bis 512 unserer Zeitrechnung, spliternackte Frauenzimmer auf den damaligen Boulevards von Paris und in dessen Kirchen herum, und zwar inmitten einer bekleideten Menge, wie jenes Mädchen mit vulgärem Gesicht, auf dessen Armen und strotzenden Brüsten ein hinfalliger, siecher Gries seine Stützpunkte sucht?! Pfui!⁵⁴¹

⁵³⁷ VERGNETTE 1994, S. 55.

⁵³⁸ VERGNETTE 1994, S. 59.

⁵³⁹ Laurens' Erklärung für Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 95.

⁵⁴⁰ BONNEFOY 1878, S. 46 f.

⁵⁴¹ SALVISBERG 1884, S. 129.

Blanc: Clovis (1874–82)

Joseph Blanc war mit 28 Jahren der jüngste Maler der Kampagne Chennevières. Er hatte bei Cabanel und Emile Bin gelernt und sich 1868–71 als Stipendiat in Rom aufgehalten. An mehreren Pariser Dekorationen war er beteiligt; so führte er Malereien im Treppenhaus des Kriegsministeriums aus, und im Treppenhaus des Hôtel de ville war ihm die Kuppel zur Ausmalung angewiesen. 1873–76 hatte Blanc den Auftrag, Clovis, Charlemagne, Philippe Auguste und saint Louis in der Kuppel der Pariser Kirche Saint-Paul-Saint-Louis als Grisailen zu malen,⁵⁴² eine Zusammenstellung, die mit der Dekoration des Panthéons weitgehende Gemeinsamkeiten aufweist. Aufmerksam wurde Chennevières auf Blanc durch dessen Bild „L’invasion“, das 1873 im Salon zu sehen war (Abb. Nr. 90).⁵⁴³ Es zeigt einen Teil einer prophetischen Rede, die Anchises in Vergils Epos „Aeneas“ an seinen Sohn gerichtet, und welche die Herrschaft der Römer über andere Völkerschaften zum Inhalt hat (Buch 6, Verse 847–851):

C'est sa grande toile de l'Invasion, dernier envoi de Rome de ce pensionnaire, qui m'avait désigné M. Jos. Blanc pour l'un des peintres du Panthéon. J'étais sûr à l'avance de trouver en lui, d'après les qualités d'harmonieux et tranquille décorateur et de vigoureux dessinateur que cette œuvre révélait, l'un des jeunes hommes les mieux préparés de notre temps à la peinture monumentale, et il a prouvé que j'avais raison, si bien qu'il est permis de pressentir aujourd'hui que l'ensemble de son travail sera celui qui, après la peinture de Puvis de Chavannes, fera le plus étroitement corps avec la muraille de l'édifice.⁵⁴⁴

Blanc erhielt den Auftrag am 12. Mai 1874.⁵⁴⁵ Als Anfänger gleichberechtigt neben arrivierten Meistern des Faches zu stehen, scheint ihn außerordentlich motiviert zu haben, denn schon 1875 hatte er den Entwurf für das gesamte Bildensemble vollendet. Die Ölskizze, die sich seit 1998 im Musée d'Orsay befindet,⁵⁴⁶ hatte Blanc 1876 im Salon gezeigt und mit folgendem Begleittext im Katalog versehen:

Le vœu de Clovis à la bataille de Tolbiac. – Le baptême de Clovis. „J'ai appelé mes dieux, s'écria Chlodowig, et ils ne m'assistent point dans ma détresse; ils ne peuvent donc rien, puisqu'ils ne secourent pas ceux qui les servent! Christ, que Chlotilde assure être le fils du Dieu vivant, j'invoque avec foi ton assistance ...“ – Le nouveau Constantin descendit dans la cuve où les catéchumènes, à cette époque, se plongeaient encore presque nus. Ce fut alors que St Rémi prononça ces paroles célèbres: „Adoucis-toi, Sicambre, et courbe la tête; adore ce que tu as brûlé et brûle ce que tu as adoré ...“ (H. Martin, Histoire de France, I. VIII.)

Frise. – Premier entre-colonnement: – La Religion dirige Clovis; derrière lui, son fils aîné, Théodorick; puis, Clotilde et ses trois enfants: Clodomir, Childebart, Clotaire. – Deuxième entre-colonnement: – Aurélianus; St Rémi tenant dans ses mains le vase de Soissons, brisé; à ses pieds, le soldat, la hache de Clovis dans le crâne. St Avitus, évêque de Vienne; St Wast Galactorius, évêque de la cité de Béarn; Vêrus, évêque de Tours, et Volusianus. – Troisième entre-colonnement: – St Martin de Tours; St Hilaire de Poitiers, conduisant la biche qui indiqua le gué avant la bataille de Voulon [*campus Vogladensis*];⁵⁴⁷ – trois génies tenant des cartouches où sont inscrits les trois grandes victoires de Clovis et ses titres de consul romain et de fils aîné de l'Église; – trois guerriers portant les dépouilles des Romains, des Allemands et des Goths, et sonnant le clairon de la victoire. – Quatrième entre-colonnement: – Inspiré par un ange, Grégoire de Tours écrit l'histoire des Franks.

Esquisse, au 11^e, de peintures destinées à l'église Sainte-Geneviève (Panthéon). – M. Inst. P. et B.-A.⁵⁴⁸

⁵⁴² *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1876, Nr. 4 (22. Jan.), S. 29. In AK JESUITEN 1985, Kat. Nr. 136, wird Robert le pieux statt Philippe-Auguste genannt. So auch AK CLOVIS 1996, Kat. Nr. 46 (vorbereitende Studie von 1873, Paris, Musée du Petit Palais).

⁵⁴³ SALON 1873, Kat. Nr. 128: L'invasion. Excudent alii spirantia mollius aera: Tu regere imperio populos, Romane, memento. (Virgile, *Enéide*, liv. VI).

⁵⁴⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 100.

⁵⁴⁵ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 196, Dossier 25. Zu den Bildern CHENNEVIÈRES 1885, S. 99 ff. Vorzeichnungen in der Base Joconde.

⁵⁴⁶ Maquette pour le décor du Panthéon, 1875, Öl auf Leinwand, 1,10 x 1,60 m, Paris, Musée d'Orsay. Siehe CARS 1999.

⁵⁴⁷ Siehe Anm. Nr. 7.

⁵⁴⁸ SALON 1876, Kat. Nr. 192.

Die Erläuterungen, die er gegenüber Bonnefoy abgegeben hat, sind ungekürzt bei Chennevières wiedergegeben (siehe Textanhang Nr. 12).⁵⁴⁹ Bonnefoy hat den Text Blancs gestrafft und im Fall der Schlacht von Tolbiac auf den Umstand zugespitzt, daß Christus selbst in die Schlacht eingegriffen habe.⁵⁵⁰ Sowohl im Salonkatalog als auch in dem ungekürzten Kommentar bezieht sich Blanc explizit auf die populäre „Histoire de France“ von Henri Martin, der seinerseits den Bericht von Grégoire de Tours („Historia Francorum“, 2. Buch) ausführlich zu seinem Recht kommen ließ. Dargestellt ist die Schlacht gegen die Alemannen, die Clovis 496 bei Tolbiac gewann (Abb. Nr. 91 und 92). Grégoire, der den Ort des Ereignisses nicht erwähnt, berichtet von dieser kämpferischen Begegnung im Zusammenhang mit Clovis' Bekehrung zum Christentum und seiner anschließenden Taufe. Bereits Olivier Merson, der Vater des Malers Luc-Oliver Merson, hat in seiner Salonkritik des Jahres 1876 darauf hingewiesen, daß Blancs Komposition starke Anleihen an Giulio Romanos Konstantinsschlacht mache,⁵⁵¹ und Chennevières bekräftigt:

Sa composition sent la grande école et la plus robuste tradition; cela remonte tout droit à la bataille de Constantin et aux Jules Romain.⁵⁵²

Der Rückgriff auf Giulios 1520–24 entstandenes Wandbild in den Stanzen des Vatikans (Abb. Nr. 93),⁵⁵³ das Blanc in seiner römischen Zeit sehr gut studiert haben muß, ist in erster Linie inhaltlich motiviert, denn bereits Grégoire hatte Clovis als „neuen Konstantin“ bezeichnet,⁵⁵⁴ der sich ja auch wie jener Kaiser in einer den Aposteln Petrus und Paulus geweihten Kirche bestatten ließ. Wie einst Konstantin schrieb der Merowinger dem Kreuz seinen Sieg zu, und beide Schlachten haben die Sieger zur Annahme des Christentums veranlaßt, welchem sie in ihren Reichen in entscheidender Weise zur weiteren Durchsetzung verhalfen – Konstantin in welthistorischer Dimension, Clovis in fränkisch-gallischem (und mittelbar europäischem) Ausmaß. Das Christusmonogramm JHS, das zweimal ganz zu oberst zwischen den Kapitellen der Halbsäulen angebracht ist (siehe Übersicht Nr. 3), kann mit Blick auf Konstantin auch als „in hoc signum (vincis)“ gelesen werden, gemäß der Prophezeiung, die Konstantin vor der Schlacht gegen seinen Mitkaiser Maxentius im Traum erhalten haben soll. Im Vergleich mit der Schlachtendarstellung Giulios nimmt sich Blancs Werk wie ein kleiner Bruder aus, obwohl die Dimensionen der Bilder – das im Vatikan mißt 4,80 x 11,10 m – nahe beieinander sind. Der Figurenmaßstab bei Blanc ist jedoch größer, und durch die Gliederung des Bildes in drei Teile stellt sich nicht das panoramaartige Wogen ein, welches Giulio zu entfalten vermochte. Blanc hat das Geschehen mehr als sein Vorbild auf die Mitte hin, auf Clovis, ausgerichtet. Trotz dieser Zentrierung sind die seitlichen Bildfelder thematisch für sich akzentuiert, so daß sie nicht allein dazu dienen, die Aussage der hauptsächlichen Darstellung zu stärken.

Im mittleren Bildfeld (Abb. Nr. 94) sieht man Clovis mit Flügelhelm und rotem wallenden Gewand zu Pferde. Gemäß dem fränkischen Historiker wich der König dreimal vor dem Feind zurück, ehe er sich darauf besann, Christus, den Herrn Clotildes, anzurufen. Daß er, wie Grégoire zu berichten weiß, gelobt, Christ zu werden, wenn er nur unversehrt aus dem Getümmel herauskäme, steht zwar in Blancs für Bonnefoy abgefaßten Erläuterung, darstellen tut er diesen Aspekt, der etwa eine Gebets- oder Anrufungshaltung erfordert hätte, jedoch nicht. Der fränkische Historiker schrieb:

⁵⁴⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 99 f.

⁵⁵⁰ BONNEFOY 1878, S. 47 f, BONNEFOY (1885), S. 24 f (textidentisch).

⁵⁵¹ MERSON 1876, S. 327.

⁵⁵² CHENNEVIÈRES 1885, S. 100.

⁵⁵³ KLIEMANN/ROHLMANN 2004, S. 143 ff, F.Abb. Nr. 53/54 und 55.

⁵⁵⁴ GREGOR VON TOURS (1964), 2. Buch, Abschnitt 31 (Bd. 1, S. 119). Wie Grégoire de Tours den Vergleich gemeint hat und über die wenigen wirklichen Gemeinsamkeiten von Konstantin und Clovis siehe BECHER 2011, S. 184 f.

Als die beiden Heere [die der Franken und der Alemannen] zusammenstießen, kam es zu einem gewaltigen Blutbad, und Chlodovechs Heer war nahe daran, völlig vernichtet zu werden. Als er das sah, erhob er seine Augen zum Himmel, sein Herz wurde gerührt, seine Augen füllten sich mit Tränen und er sprach: „Jesus Christ, Chrodichilde verkündet, du seiest der Sohn des lebendigen Gottes; Hilfe, sagt man, gebest du den Bedrängten, Sieg denen, die auf dich hoffen – *ich flehe dich demütig an um deinen mächtigen Beistand*: gewährst du mir jetzt den Sieg über diese meine Feinde und erfahre ich so jene Macht, die das Volk, das deinem Namen sich weihet, an dir erprobt zu haben rühmt, so will ich an dich glauben und mich taufen lassen auf deinen Namen.“⁵⁵⁵ (Hervorhebung EW)

Clovis fleht in Blancs Werk nicht unter Tränen, sondern er erlebt dankbar die Gewißheit seiner Errettung, breitet die Arme aus und schaut in dieser Weise in den Himmel. Sollte sich Blanc hierin die Darstellung derselben Schlacht von Ary Scheffer zum Vorbild genommen haben, die als Anfangsbild an der Stirnwand der Galerie des batailles, dem Herzstück der Galerie historique in Versailles, angebracht ist (Abb. Nr. 95), so hat Blanc den Moment des Überwältigtseins ungleich gesteigert. Scheffer läßt Clovis mit in die Höhe gerecktem Arm in den Himmel schauen, während er in seiner Rechten eine Streitaxt führt. Blancs Clovis hingegen hält beide Arme nach unten; sein Blick nach oben erfährt dadurch eine Zunahme, zumal ein wallendes rotes Tuch und der unbändige Schimmel den Ausdruck zu verstärken vermögen. Scheffers Himmel ist leer, und nur unbestimmtes Licht umrahmt den Feldherrn. Im Panthéon erscheint über Clovis Christus, der auf einer Wolke sitzt, eine blaue Weltkugel bei sich hat und die Himmlischen Heerscharen entfesselt. Giulio hatte ebenfalls die himmlische Resonanz mit ins Bild geholt; in der Mitte, über dem Sieger, versammelt sich eine kleine Schar von Engeln. Blanc hat diese Personengruppe deutlich verstärkt und läßt sie ein ganzes Drittel des Bildfeldes einnehmen. Einer der Engel zieht bereits sein Schwert, und andere blasen Posaunen, so daß die Niederlage der Feinde als ein über sie gehaltenes Gericht erscheint. Weitere Engel schleudern Blitze hinab. Nur in Kenntnis des historischen Berichts identifiziert man den Krieger, der versucht, das Pferd des Königs ruhig zu halten: Es ist Clovis' Sohn Théodoric (Thierry), den es zuvor aus dem Sattel gehoben hatte, und der, die mittlerweile eingetretene wundersame Wendung noch nicht begreifend, dem Vater beistehen möchte. Auf dem linken Bildfeld (Abb. Nr. 96) ist zu sehen, wie die Engel bereits gegen die Feinde der Merowinger antreten. Die Gegner kämpfen vornehmlich vom Pferd herab, und im Hintergrund ersteht ein ganzer Lanzenwald, in dem eine Eber-Standarte mit zwei aufgehängten Köpfen auffällt. Am linken Bildrand zeigt sich der feindliche alemannische König. Er wird in der „Historia Francorum“ nicht beim Namen genannt. Sein Schimmel bäumt sich über gefallene Krieger auf, was eigentlich ein Siegermotiv ist (Abb. Nr. 97), doch ist dem nicht so. Der Erzengel Michael hat es mit goldenem Schwerte auf ihn abgesehen, so daß ihm nichts als die Flucht bleibt. Der Erzengel Raphael kämpft mit einer roten Kreuzesfahne und drängt mit ihr die Lanzen zurück. Ein Engel hat sich unter das Fußvolk begeben und streitet Seite an Seite mit den Merowingern gegen die Alemannen.

Das rechte Bildfeld (Abb. Nr. 98) behandelt eine Episode abseits der Schlacht und verdeutlicht die Auswirkungen der Wende, die das Kampfgeschehen genommen hat. Sighebert (Sigibert, König der Kölner Franken, „roi des Ripuaires“) wird verletzt von der Wallstatt getragen. Blanc zeigt, wie Gefährten ihn vom zu Boden gegangenen Pferd heben. Er trägt einen langen Schnurrbart und einen geflügelten Helm (Abb. Nr. 99). Zusammen mit den Zöpfen des Clovis sind es Charakteristika, die im 19. Jahrhundert einen Germanen ausmachen. Das Aus für diesen Anführer löst Verwirrung und Angst bei seinen Gefolgsleuten aus; die ersten erklimmen bereits einen der Wagen, die von den Frauen der Krieger bewacht werden. Frauen in unmittelbarer Nähe des Schlachtgeschehens werden in der antiken Literatur erwähnt, so etwa bei

⁵⁵⁵ GREGOR VON TOURS (1964), 2. Buch, Abschnitt 30 (Bd. 1, S. 117).

Publius Cornelius Tacitus in der „Germania“.⁵⁵⁶ Während der römische Historiker ausführt, daß die Angst der Weiber und das Wimmern der Kinder die germanischen Krieger zu besonderem Eifer anspornen, haben die Frauen bei Blanc keinerlei Verständnis für den Anfall ihrer Feigheit und wollen die Männer nicht aufsteigen lassen. Eine ergreift eine Hahn-Standardarte (die auch in der Vorhalle des Panthéons auf Nanteuils Relief „L’Apothéose du héros mort pour la patrie“ zu sehen ist) und weist ihren Träger zurück in die Schlacht; eine andere von ihnen hat bereits ihr Kindlein hochgenommen und schickt sich an, es inmitten der Schar Flüchtender zu werfen (Abb. Nr. 100), „*préférant le voir mort que vivre fils d’un lâche*“⁵⁵⁷. Die Frauen werden als äußerst unerschrocken gekennzeichnet. Sie halten sich in der Nähe der Gefahr auf, tragen ihr langes Haar offen und sind dazu noch barbusig. In der Frau mit dem Kind auf dem Arm ganz rechts im Bild kann man wieder eine Vertreterin der Schönen Wilden erblicken. Über der Bildgruppe ist indes ein nach Giulio gebildeter schwebender Engel aufgezogen, der den Verzagten bedeutet, daß sich das Schicksal zu ihren Gunsten gewendet habe, indem er in Richtung der Schlacht deutet. Er macht einen ausgesprochen zivilen Eindruck, vergleicht man ihn mit François Rudes Schlachtenengel, der am Arc de Triomphe mit ausladender Geste die Freiwilligen zum Kampf ruft (Abb. Nr. 101). Die historische Forschung ist sich nicht einig, ob der Kampf zwischen Clovis und den Alemannen bei Tolbiac stattgefunden hat oder nicht. Es ist Sighebert, der im Zusammenhang mit einer Schlacht bei Tolbiac genannt ist. Es mag sehr wohl sein, daß Clovis und Sighebert gar nicht zusammen gekämpft haben, doch benutzt Blanc diese Gestalt, um das Kampfglück des Königs zu illustrieren.

Bei Blanc liefert sich ein heroisch-schönes Geschlecht die Schlacht. Die Leiber der Kämpfenden sind glatt und von fast metallischem Glanz, und auch wenn hier und da etwas Blut auf dem Boden fließt, so ist doch niemand ernsthaft verletzt. Willig, fast elegisch hauchen sie ihr Leben aus, und von einem garstigen Gemetzel findet sich keine Spur. Dafür können die Krieger mit ihren idealisiert-ebenmäßigen Gesichtszügen auch keine wirkliche Anteilnahme am Geschehen ausdrücken. Aggression, Verbissenheit und Furcht gibt es nicht, und obwohl in der rechten Bildhälfte Flüchtende zu sehen sind, so kann man bei ihnen nicht mehr erkennen, als daß sie skeptisch-besorgt wirken. Darüber hinaus wird der mehr ermattete als verletzte Sighebert inmitten der Aufregung von einem Schönling gestützt, der auf der Deichsel des Wagens kniet und mit zeitlosem Blick in unbestimmte Ferne blickt. Es sind Posenfiguren, und Anregungen fand Blanc dafür in Hülle und Fülle bei Giulio, wo zum Beispiel im Vordergrund liegende Tote oder Lanzenkämpfer zu Pferde vorgebildet sind. Blanc hatte sich aber auch anderswo umgesehen. Er erstellte eine Collage aus kunsthistorisch vermittelten Figuren, welche seine Kenntnis der alten, aber auch der neueren Kunst eindrucksvoll unter Beweis stellt. So erinnert der grüngewandete Reiter im linken Bildfeld an Darstellungen des heiligen Georg, der vom Pferde aus den Drachen mit seiner Lanze tötet. Théodoric im mittleren Bildfeld ist dem Perseus des Giambologna nachgebildet, und der rechts unten liegende Gefallene (mehr ein Schlaffender) mutet an wie von Sandro Botticelli gemalt (Abb. Nr. 102). Das hochgehaltene Kind im rechten Bildfeld gibt es (wie auch die Eber-Standardarte) bei Jacques Louis Davids Bild „*Les Sabines arrêtant le combat entre Romains et Sabins*“ (Abb. Nr. 103), das gleichfalls als Ansammlung von Kunstposen gilt.⁵⁵⁸

Weder die Salonkritik noch Chennevières haben das zweite Vorbild gesehen, von dem Blanc neben der Konstantinsschlacht von Giulio einiges übernommen hat. Der kunsthistorisch bestens bewanderte Blanc hat von Wilhelm von Kaulbachs Monu-

⁵⁵⁶ TACITUS (21999), Abschnitt 7 und 8.

⁵⁵⁷ Blancs Erklärung für Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 99.

⁵⁵⁸ GERMER 1988, S. 206 f und 210.

mentalbild „Zerstörung Jerusalems durch römische Truppen unter Titus“ (Abb. Nr. 104) Anleihen genommen, welches im Jahr seiner Geburt, 1846, vollendet worden war und zu seiner Zeit vielbeachtet wurde. Dieses Werk fungierte ab 1853 als Haupt- und Mittelstück der Neuen Pinakothek in München und wurde vom Maler als Teil der bereits im Zusammenhang mit Piloty erwähnten Treppenhausdekoration des Berliner Neuen Museums wiederholt. Es ist der gesamte himmlische Apparat aus zuoberst thronenden Gestalten und schwertbewaffneten Engeln, den Blanc Kaulbachs Darstellung entlehnt hat. Der deutsche Maler war in seinen Historienbildern bestrebt, mit der Darstellung eines Ereignisses zugleich auch dessen Bedeutung für den Lauf der Menschheitsgeschichte zu visualisieren. Kaulbach gestaltete die Zerstörung und die Vertreibung der Juden im Jahr 70 als Strafgericht Gottes, wie Blanc die Schlacht von Tolbiac als Strafgericht über die Alemannen auffaßte. Auf Wolken thronen bei Kaulbach, in fahler und entrückter Farbgebung gemalt, Jesaja, Jeremias, Ezechiel und Daniel, deren Prophezeiungen sich unter ihnen erfüllen. Sieben mit flammenden Schwertern bewaffnete Engel, steigen in Anlehnung an die Apokalypse vom Himmel herab (Offenbarung 16, 1), während die ebenfalls am Ende der Welt vorkommenden Posaunenbläser keine himmlischen Gestalten sind wie bei Blanc, sondern römische Soldaten, die hier als „weltliche Konkretion des göttlichen Rachewillens“ auftreten.⁵⁵⁹ Der formalen Anleihe liegt eine tiefere, inhaltliche Entsprechung zugrunde, die im Aspekt des Strafgerichts angelegt ist. So wie bei Tolbiac dem Christen Clovis der Sieg gegeben war, ist er bei Kaulbach ebenfalls auf Seiten der Anhänger Jesu. Antithetisch hat Kaulbach eine heilsgeschichtliche Notwendigkeit konstruiert, indem er nach links den sog. Ewigen Juden abtreten läßt, während nach rechts eine Schar Christen unter dem Geleit von drei Engeln ausziehen. Sie blicken zwar besorgt, singen aber ihres Heils gewiß und gehen einer verheißungsvollen Zukunft entgegen. Daß sich Blanc Kaulbachs Werk zum Vorbild genommen hat und nicht etwa Darstellungen des Jüngsten Gerichts, läßt sich an einem Detail belegen: Einer der Esel, auf denen die Christen reiten und sich dabei ausnehmen wie das biblische Thema der „Flucht nach Ägypten“, frißt im Vorbeilaufen eine Distel; bei Blanc beknabbert eine Kuh, die sich ebenfalls rechts unten in der Komposition befindet, das Schwert des verletzten Königs. Dieses Motiv erschließt sich nur dem nahsichtigen Betrachter, der mit dem Erkennen dieser possierlichen Szene gleichsam für seine Aufmerksamkeit belohnt wird.

Wie geschildert erforderte es Blancs Verfahren, aus den von der Kunstgeschichte bereitgestellten Figuren ein Geflecht zu bilden, wobei die Faktur akademischer Tradition gemäß vollständig eliminiert ist. Während die Außenbilder viele Farbakzente aufweisen, ist das mittlere farblich zurückgenommen, um die Clovis-Gruppe mit dem Pferd und dem Sohn herauszustellen. Hier wurde auch das Getümmel des Hintergrunds herabgesenkt, um den ohnehin schon durch das Pferd erhöhten König vollends in den Himmel ragen zu lassen. Chennevières' Einschätzung, daß „son travail sera celui qui, après la peinture de Puvis de Chavannes, fera le plus étroitement corps avec la muraille de l'édifice“⁵⁶⁰ beruht auf dem Umstand, daß der kühl-matte Gesamtton des Bildes dem von Bildteppichen gleicht. So wie Puvis de Chavannes' Fähigkeit gelobt wird, seine Farben auf die Umgebung abzustimmen und Farben gewählt zu haben, die der Vorstellung von Wandmalerei entsprechen, so hat Blanc als einziger im Panthéon versucht, einem Bildteppich wirklich nahezukommen. Die entscheidende Anregung verdankt er einmal mehr dem Bild im Vatikan, denn Giulio hat es als Teppichimitation gestaltet. Der obere Rand der Konstantinsschlacht ist mit einer Bordüre besetzt, die in illusionistischer Manier Spannungsgirlanden ausgebildet hat,

⁵⁵⁹ MÖSENER 1996, S. 108.

⁵⁶⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 100.

und der untere weist einen gemalten Fransenbesatz auf. Die Seiten ließ Giulio als ein wenig eingerollt erscheinen.

Im Einzelbild stellt Blanc die in der Schlacht gelobte Taufe dar, die schon Bestandteil von Chenavards Bildzyklus war. Sie erfolgte durch saint Remi um das Jahr 498 in Reims, dem nachmaligen Krönungsort der französischen Könige.⁵⁶¹ Gegenüber Bonnefoy hat Blanc das Bild (Abb. Nr. 105) wie folgt beschrieben:

Clovis vainqueur remplit son vœu. Il est debout dans la piscine, vêtu de blanc comme les néophytes. Saint Rémy, debout derrière lui, abaisse la tête et tient de la main droite la coquille pleine d'eau du baptême; il lève les yeux au ciel et semble remercier Dieu de la joie qu'il éprouve à voir ce chef frank se courber enfin et devenir chrétien. Clotilde, à genoux, assiste à cet acte et prie Dieu avec reconnaissance; quelques guerriers se dépouillent de leurs vêtements et se préparent à prendre la place de leur chef; un compagnon de Clovis garde ses vêtements et ses armes; les trompettes retentissent.⁵⁶²

Blanc blieb auch in diesem Werk seiner Methode treu, die Bildinventionen aus den Werken anderer zu entwickeln. Und wieder stammt das Vorbild aus dem Motivkreis Konstantins, nämlich „San Silvestro battezza l'imperatore Costantino“ von Giovanni Battista Tiepolo. Der venezianische Maler fertigte die Darstellung 1759 als Altarbild für die Kirche S. Silvestro Papa in Folzano bei Brescia,⁵⁶³ und Blanc wird die Komposition durch die seitenverkehrte Reproduktionsradierung des Tiepolo-Sohnes Giovanni Domenico gekannt haben (Abb. Nr. 106), denn Blancs Gemälde weist die durch die Drucktechnik bedingte Umkehrung des Motivs auf.⁵⁶⁴ Zwei Skizzen Blancs (Abb. Nr. 107) zeigen eine große Nähe zum Werk Tiepolos, die in der Ausführung jedoch aufgegeben worden ist. Die eine Zeichnung konzentriert sich auf die am Ereignis beteiligten Personen; sie dürfte zuerst entstanden sein, denn die andere deutet bereits einen architektonischen Hintergrund an und ist in Höhe und Breite des Bildfeldes auf die Verhältnisse im Panthéon abgestimmt. Von Tiepolo übernommen ist die Besetzung des linken Bildhintergrundes durch Architektur und das Vortragekreuz, welches bei Tiepolo ein dreifaches, päpstliches ist; Blanc hat es allerdings aus der Mittelachse der Komposition genommen und dem Hintergrund der rechten Bildhälfte zugewiesen. Diese Positionierung behielt er in der Ausführung bei.

Abweichungen vom Vorbild betreffen einerseits den architektonischen Rahmen der Handlung und andererseits das Verhältnis von Täufer und Katechumenen. Blancs Bestreben war es, sich an Grégoires Schilderung der Taufe zu halten und das Bild an die historischen Verhältnisse zu adaptieren. Tiepolos Altarbild kam für Blanc in besonderer Weise als Vorbild in Frage, denn zum einen hat ja Grégoire Clovis einen „neuen Konstantin“ genannt, und zum anderen hat Tiepolo ein im Boden befindliches Becken gemalt, in das der Täufling altchristlichem Brauch gemäß hinabstieg. Im Sinne historischer Treue mußte Blanc ein solches darstellen, denn Grégoire sprach explizit von einem Taufbade.⁵⁶⁵ Das zwischen die Säulen aufgezugene Tuch entspricht ebenfalls den überlieferten Angaben,⁵⁶⁶ wenn auch das große aufgesteckte Kreuz eine Zutat Blancs ist. Die Säulen haben keinen Anschluß an die Architektur des Hintergrunds. Genauer betrachtet handelt es sich um einen Blick in das Panthéon Soufflots, das Blanc von der Vierung bis zur Apsis in purifizierten und veränderten Formen wiedergibt. Die Pilaster sind nicht kanneliert, und die Kuppel ruht entgegen der Realität auf freistehenden Säulen, zwischen denen ein Blick in den freien Himmel möglich ist. Anstatt mit einem Bild von Gérard ist das Pendentiffeld

⁵⁶¹ Zur Datierung siehe BECHER 2011, S. 199 f, 206. Der Autor spricht sich für einen zeitlich nicht weit vom Bekehrungserlebnis liegenden Zeitpunkt aus.

⁵⁶² CHENNEVIÈRES 1885, S. 100. – Der Trompetenspieler mit dem gebogenen Instrument ist Giulios Konstantinsschlacht entnommen.

⁵⁶³ Öl auf Leinwand, 3,24 x 1,72 m.

⁵⁶⁴ Das Blatt ist verzeichnet in: Alexandre de Vesme: Le peintre-graveur italien. Ouvrage faisant suite au peintre-graveur de Bartsch, Mailand 1906 (Ulrico Hoepli), Jean-Dominique Tiepolo, Nr. 83, S. 419.

⁵⁶⁵ GREGOR VON TOURS (1964), 2. Buch, Abschnitt 31 (Bd. 1, S. 119).

⁵⁶⁶ GREGOR VON TOURS (1964), 2. Buch, Abschnitt 31 (Bd. 1, S. 119).

mit einer Sitzfigur vor Goldgrund geziert. So sehr sich Blanc um eine dem Bericht des Grégoire gerecht werdende Darstellung bemüht hat, wird mit dem Zitat der Panthéonsarchitektur deutlich, daß historische Treue, wie sie etwa Laurens angestrebt hat, nicht das Ziel gewesen ist. So fallen im liturgischen Gerät Anachronismen auf. Zwar muß das Vortragekreuz unidentifiziert bleiben, aber es wird kaum eine Arbeit des 5. Jahrhunderts sein. Beim Bischofsstab hingegen handelt es sich eindeutig um eine Emailarbeit aus Limoges, die sich in die Jahre zwischen 1200 und 1250 datieren läßt. Und in der Gruppe der Geistlichen, die hinter dem Bischof stehen, mögen sich Portraits von Zeitgenossen verbergen; der links von Remi hervorschauende Kopf weist jedenfalls eine typische Physiognomie des 19. Jahrhunderts auf.

Wie Blanc, von Tiepolo ausgehend, das Beziehungsgefüge der Protagonisten verändert hat, läßt sich gut anhand eines Vergleichs mit einem bedeutenden Werk der ungarischen Malerei erklären, der „Taufe Vajks“ von Gyula Benczúr (Abb. Nr. 108).⁵⁶⁷ Der Arpade Vajk empfing die Taufe um das Jahr 1000 durch Bischof Adalbert von Prag, nahm dabei den Namen Stephan an und wurde kurz danach zum ersten König Ungarns erhoben. Beide Maler haben für die gleiche Thematik – Könige, die getauft werden und damit am Beginn der Christianisierung ihrer Länder stehen – auf dasselbe druckgraphische Vorbild zurückgegriffen. Die Frage, ob die Künstler voneinander Kenntnis gehabt haben, muß wohl verneint werden, denn Benczúr malte sein Bild 1875, in dem Jahr, in dem Blanc seine Gesamtskizze für das Panthéon vollendet hat, auf der die Taufe Clovis' bereits in der definitiven Form wiedergegeben ist. Benczúr hatte in den 1860er Jahren bei dem schon erwähnten Carl von Piloty in München studiert, wo die „Taufe Vajks“ auch entstanden ist. Damit ging der Maler als Sieger aus einem Wettbewerb hervor, den das ungarische Ministerium für Kultus und Unterricht für historische Gemälde ausgeschrieben hatte, die das Nationalmuseum in Budapest bereichern sollten.⁵⁶⁸ Blanc und Benczúr verzichten auf die Darstellung des Engels, der bei Tiepolo im oberen Bereich des geschweiften abschließenden Altarbildes die päpstliche Tiara herbeiträgt. Sie verlegen das Geschehen, welches beim Vorbild unter freiem Himmel stattfindet, in einen nicht näher definierten Innenraum, und am jeweils linken oberen Bildrand ermöglichen sie einen Ausblick in einen architektonisch gestalteten Hintergrund, wo sich eine Menschenmenge aufhält, die am sich abgeschirmt vollziehendem Geschehen nicht unmittelbar teilhaben kann. Ebenfalls gemeinsam ist den Bildern die Tendenz, die bei Tiepolo in die Breite gezogene Szene – Silvester und Konstantin sind weitgehend für sich wiedergegeben – in die Höhe zu staffeln. Für diese Absicht bezieht Benczúr Tiepolos Repoussoirfigur in die zentrale Gruppe ein und läßt Adalbert dank der in die Komposition eingeführten Stufen deutlich über Vajk erscheinen.

Um das Verhältnis der Personen bei Blanc zu klären, muß man zunächst einmal sehen, daß Benczúrs Taufdarstellung im Grundsätzlichen näher am Vorbild Tiepolos verbleibt: Bischof Adalbert steht wie Papst Silvester vor einer Säule und ist wie jener als würdiger und bärtiger Alter charakterisiert. Das Vortragekreuz bekrönt beide Taufhandlungen, wenn auch der Stab des Kreuzes nicht auf dem Kopf Vajks aufzustehen scheint, wie es bei Konstantin der Fall ist. Eingefügt hat der Ungar das hohe Taufbecken, aus dem Adalbert das Wasser geschöpft haben wird, welches er aus einer Schale über Vajks Haupt gießt. Tiepolo stellt das Geschehen so dar, daß es eigens für den Betrachter arrangiert erscheint: Der Vordergrund ist frei, und als privilegierter Zeuge erhalten wir einen Blick auf den Katechumenen, der sich trotz aller Hingabe und Versenkung ins Profil gewendet darbietet. Benczúr hingegen trachtet danach, die Handlung als ein Geschehen wiederzugeben, welches um seiner selbst willen

⁵⁶⁷ Die Taufe Vajks (Taufe Stephans des Heiligen von Ungarn), Öl auf Leinwand, 3,60 x 2,45 m, bez. rechts unten mit „Benczúr Gyula München 1875“, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

⁵⁶⁸ AK HISTORISMUS 1996, Bd. 2, Kat. Nr. 14.7.

vollzogen wird, ohne mit einem außerhalb der Bildrealität stehenden Betrachter zu rechnen. Im Panthéon wird dieses Bildmittel bei dem Bild von Bonnat eine große Rolle spielen, dort wird es näher behandelt. Die Konsequenz aus diesem Vorgehen ist, daß Vajk gar nicht richtig zu sehen ist, da er sich kniend vom Betrachter abwendet. Der Grund hierfür ist in der Struktur der Vorlage zu suchen: Tiepolo hat gemäß dem Bestimmungsort seines Altarbildes primär ein Silvester-Bild gemalt, das nur sekundär ein Konstantins-Bild ist. Benczúrs nationalgeschichtlich bedeutendes Bild zeigt dementsprechend weniger „Vajk beim Empfang der Taufe“ als vielmehr „Adalbert von Prag, wie er dem Ungarnkönig die Taufe spendet“. Blanc hingegen ging es in erster Linie um Clovis und dann erst um saint Remi. Deshalb gibt er den Merowingerkönig von vorne und aufrecht wieder. Sich in ein weißes Tauf Tuch hüllend (mit einem solchen bekleidet malte ihn bereits Gros in der Kuppel), empfängt Clovis den Taufakt mit gemessener Miene. Saint Remi wird von zwei rot- und grüngekleideten Akolythen eingefasst, die ihm Wasserschale und Kerze halten; durch sie erhält auch der König eine wirkungsvolle Rahmung. Die Staffelung der Protagonisten hat Blanc weiter vorangetrieben als Benczúr: Er positioniert saint Remi über Clovis und läßt ihn visionär in den Himmel blicken, ebenso Clovis' Gattin, die am rechten Bildrand mit gefalteten Händen kniet. Über Remis Haupt erhebt sich ein Kreuzifix, so daß vom gekreuzigten Erlöser über den himmelwärts gerichteten Blick des Bischofs hinab zu Clovis eine Bahn verläuft, welche die heilsgeschichtliche Bedeutung dieses Moments für die Nation verdeutlicht.

Blanc hat die Aufnahme des Königs in die Kirche nach dem ikonographischen Vorbild der Taufe Jesu gebildet. Analog zur Ikonographie Johannes des Täufers benutzt saint Remi zur Taufe weder Kanne noch Schale, wie es bei Tiepolo bzw. Benczúr der Fall ist, sondern eine Muschel. Weitere ikonographische Motive, die bei Darstellungen der Taufe Jesu vorkommen, sind die Figuren, die sich das Gewand abstreifen und die Sandalen lösen, um sich ebenfalls taufen zu lassen (Grégoire berichtet, daß es mehr als 3000 fränkische Krieger gewesen sein sollen⁵⁶⁹) sowie der Mann auf der rechten Seite, der die Kleidung des Täuflings, hier Helm und Schwert, während des heiligen Aktes hält. Beispiele finden sich insbesondere in der italienischen Wandmalerei der Renaissance. Natürlich darf der christusgleich erhobene Täufling von keiner Repoussoirfigur im Vordergrund angeschnitten werden, wie es Benczúr getan hat. Der weltliche König ist als Jesus wiederzuerkennen, der Bischof als Johannes der Täufer, womit Blanc die bei Tiepolo und Benczúr konstatierte Subordination des Herrschers unter den Bischof außer Kraft gesetzt hat. Anlehnungen an Darstellungen der Taufe Jesu lassen sich in der Ikonographie Clovis' seit den 1830er Jahren beobachten.⁵⁷⁰ Ein Blanc recht nahes Beispiel ist das 1837 gefertigte Gemälde von François-Louis Dejuinne in der Galerie historique in Versailles (Abb. Nr. 109), zeitlich näher liegt das 1870 gemalte Wandbild in der Pariser Église de la Trinité von Désiré-François Laugée.⁵⁷¹ Warum Blanc, der zum Lager der Republikaner gehörte, diese ikonographische Formel gewählt hat, ist unklar. Auffallend ist jedoch die ausgesprochene Duldermiene des Königs, die im Kontrast zu den vom Glauben erfüllten Gesichtern des Bischofs und der Königin Clotilde steht. Versuchte Blanc etwa, das ihm gestellte Thema zu konterkarieren, indem er den König möglichst wenig ergriffen darstellte?

Über der Taufe hat Blanc im Einzelbild des Frieses ein Autorenbild gemalt – Grégoire bei der Abfassung seiner „Historia Francorum“ (Abb. Nr. 110). Als Gelehrter und Bischof sitzt dieser auf einem Armlehnenstuhl, den Fuß auf eine Bank gestellt und Gewand, Mitra und Krummstab neben sich auf dem Boden. Ein Engel gibt

⁵⁶⁹ GREGOR VON TOURS (1964), 2. Buch, Abschnitt 31 (Bd. 1, S. 119).

⁵⁷⁰ Siehe AK CLOVIS 1996.

⁵⁷¹ AK CLOVIS 1996, Kat. Nr. 33 bzw. 44. Von Laugée wird unter Nr. 44 eine Vorzeichnung behandelt, die sich im Petit Palais in Paris befindet.

ihm den Text ein, indem er nach links weist, wo der Dreierfries angebracht ist. Hier hat sich Blanc nicht an den Reigen der vom Programm vorgeschlagenen Heiligen des 5. bis 8. Jahrhunderts gehalten. Blanc bestimmte den Platz für einen Zug von Clovis und seiner Familie, gefolgt von geistlichen und militärischen Vertretern seines Volkes. 1881 waren Teile des Frieses unter der Bezeichnung „Le Triomphe de Clovis; – fragments de la frise du Panthéon“ im Salon ausgestellt.⁵⁷² Der Fries entstand also nicht direkt auf der Wand wie die großen Bilder, sondern im Atelier. Im Gegensatz zum Entwurf des Jahres 1875 ist die Reihenfolge umgekehrt, die Personen ziehen nun von links nach rechts. Im März 1882 wurde der Fries angebracht,⁵⁷³ und allerletzte Teile (möglicherweise auch zu der unteren Partie gehörend) kamen anscheinend erst 1889 an ihren Platz.⁵⁷⁴ Angeführt wird der Zug ganz rechts von einer Personifikation des Glaubens mit Kelch und Hostie – Kelch und Hostie tragende Engel finden sich bereits auf Kaulbachs vorbildhaftem Gemälde. Hinter dem sich anschließenden Clovis schreiten Clotilde und ihre vier Kinder einher. Im mittleren Fries sind Geistliche zu sehen, darunter saint Remi, saint Avitus de Vienne und saint Waast. Im linken Bildfeld wird die dritte Gruppe durch saint Martin mit römischer Rüstung unter dem Bischofsmantel und saint Hilaire de Poitiers gebildet. Die beiden führen die Hirschkuh mit sich, welche den Kriegern eine Furt durch die Vienne gewiesen hatte, auf daß Clovis überhaupt erst das Heer des Arianers Alarich auf dem *campus Vogladensis*⁵⁷⁵ stellen konnte. Die Episode berichtet Grégoire ebenfalls im zweiten Buch seines Geschichtswerks.⁵⁷⁶ Im Zug des Frieses folgen drei Genien mit einer Tafel, auf der die Siege Clovis' bei Soissons, Tolbiac und Voulon, seine Herrschertitel und die Bezeichnung „fils aîné de l'Église“ stehen. Beschlossen wird der Zug von drei Kriegern, die Trophäen von Römern, Alemannen und Goten präsentieren. Blanc hat wie andere Maler auch Portraits in diesen Zug eingefügt. Die Auswahl überrascht bei einem Bildensemble, das die Annahme des Christentums durch Clovis zum Inhalt hat: Chennevières nennt eine gewisse M^{me} Edmond Adam, Léon Gambetta, Antonin Proust (1881/82 *Ministre des Beaux-Arts*, hatte bei Thomas Couture Malerei studiert), den Schauspieler Benoît Constant Coquelin, Édouard Lockroy (republikanischer Politiker, auch er mit einer Ausbildung als Maler), Paul Bert und Georges Clemenceau, schließlich „la jeune femme et le père de l'artiste et lui-même derrière son ami M. Pasteur“.⁵⁷⁷ Gambetta und Clemenceau waren felsenfeste Republikaner, und der 1882 verstorbene Gambetta war es, der die berühmte Formel prägte: „Le cléricalisme: voilà l'ennemi“. In einem Artikel des *Figaro*, der anlässlich der Ausstellung des Frieses im Salon erschien, wurden die darin portraitierten Zeitgenossen unter die Lupe genommen. Der Autor, Philippe de Grandlieu, stieß sich insbesondere an der Präsenz Gambettas und des Schauspielers, der als Komödiant Furore machte:

C'est le chef-d'œuvre du burlesque, l'idéal de la bêtise, et l'on ne comprend pas que l'infatuation bouffonne ait pu aller jusque-là. C'est le comble des combles!

Il s'agit d'une fresque destinée au Panthéon – simplement! – et ces républicains-athées qui chassent les moines et rendent Dieu, n'ont trouvé rien de mieux, pour duper la postérité, que de se faire peindre en grands-prêtres et de se faufiler dans une église!

Le premier en ligne est naturellement Gambetta, drapé en pontife, retenant d'une main sur la poitrine les plis de sa toge et semblant sourire à une prêtresse de beauté mûre, qui sans doute symbolise l'Égérie de la République.

Viennent ensuite Antonin Proust, deux autres comparses, puis Clémenceau, assez original en grand-prêtre, avant derrière lui Lockroy, dont la voix semble le pousser à l'action.

Mais le trait supérieur, exhilarant, indescriptible, c'est Coquelin, virginal comme un éphèbe, et jouant le rôle d'enfant de chœur dans cette composition religio-comique!

⁵⁷² SALON 1881, Kat. Nr. 213.

⁵⁷³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 98.

⁵⁷⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 28 (17. Aug.), S. 218.

⁵⁷⁵ Siehe Anm. Nr. 7.

⁵⁷⁶ GREGOR VON TOURS (1964), 2. Buch, Abschnitt 37 (Bd. 1, S. 131).

⁵⁷⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 100 f. Weiteren Aufschluß über die Portraitierten im Friesbild gibt: Clémenceau. Du portrait à la caricature, catalogue rédigé par Jacques Perot, AK Mouilleron-en-Pareds 1980 (Musée national des Deux Victoires).

Coquelin dans une peinture à fond d'or! Coquelin au Panthéon! Il ne lui manque qu'un nimbe lumineux pour être vénéré des générations futures!
 Quant au jouisseur du Palais-Bourbon déguisé en prophète et hissé sous la coupole d'un temple, c'est la transformation la plus fantastique qu'on pût rêver et dont la France gouailleuse et spirituelle se tiendra longtemps les côtes!
 Ah! que Madame de Girardin avait raison de dire que si le ridicule tuait en France, il y a des obésités prospères qui seraient crevées depuis longtemps!⁵⁷⁸

Viel Verständnis wird auch Chennevières nicht für diese Auswahl gehabt haben, doch war er auch in diesem Fall geneigt, die Interessen der Kunst stärker gelten zu lassen als die der Politik. Er bedauerte nur, daß die Bilder nicht direkt vom Atelier ins Panthéon verbracht, sondern zuvor noch im Salon gezeigt worden sind. Dort habe sich die Kritik über die politischen Implikationen hergemacht und künstlerische Belange in den Hintergrund gedrängt:

M. Blanc n'a pu ne pas entendre les clameurs qu'a soulevées l'intrusion un peu trop marquée peut-être, en effet, dans une peinture religieuse, de figures qui ne passent pas précisément pour amies de l'Eglise. Si sa frise fût allée directement de son atelier au Panthéon, sans passer par les inévitables épilogues des critiques du salon, je ne doute pas que les superbes qualités d'art n'eussent en place dominé tout ce bruit et ne l'eussent même entièrement éteint dans la gravité de l'ensemble de sa vaste composition.⁵⁷⁹

Der ehemalige Organisator des Salons scheint im Jahr 1885 nicht mehr viel von dieser Institution gehalten zu haben.

Lévy: Charlemagne (1874–84)

Henri Lévy trat 1856 in die École des Beaux-Arts ein und lernte bei François-Édouard Picot, Cabanel und Eugène Fromentin. Trotz mehrerer Anläufe hat er niemals den Prix de Rome erhalten, der für die Karriere eines Künstlers äußerst wichtig war. 1865 debütierte der aus Nancy stammende Maler im Pariser Salon. Die 1870er Jahre brachten eine Reihe von Dekorationsaufträgen mit sich; so wurde er 1873 von der Stadt Paris damit betraut, in der Kirche Saint-Merri das Leben saint Denis' darzustellen. Ins Jahr der Beauftragung für das Panthéon fielen auch Lévy's Arbeiten im Kaufhaus Bon Marché, die 15 mittlerweile wieder entfernte Allegorien um den Triumph der Pandora umfaßten.⁵⁸⁰ Chennevières beauftragte den Künstler am 5. Oktober 1874 als Nachrücker Lehmanns.⁵⁸¹ Ausschlaggebend waren Lévy's im Salon des Jahres 1872 gezeigte „Hérodiade“, die das Haupt Johannes des Täufers herbeiträgt,⁵⁸² und die Malereien in der Kirche Saint-Merri.⁵⁸³ Nach zehnjähriger Ausführungszeit konnte Lévy seine Bilder im August 1884 der Öffentlichkeit übergeben (Abb. Nr. 111).⁵⁸⁴ Bereits im Vorjahr waren sie im Salon zu sehen, und Lévy nutzte die Zeit bis zur Enthüllung mit der Adaption und Überarbeitung der Bilder auf der Wand.⁵⁸⁵ Für Bonnefoy hat Lévy sein Bildensemble wie folgt erklärt:

Le premier panneau isolé, à gauche, a pour sujet Charlemagne entouré des grands hommes de son temps. Au sommet d'un escalier qui conduit aux portiques du Palais, assis sur un trône, Charlemagne préside à l'action civilisatrice de son règne. A sa droite, la Religion soutient la croix et la Gloire le couronne. Autour de lui se pressent des évêques, des savants, des paladins. Un moine lui présente un manuscrit découvert parmi les débris de la civilisation antique. Au bas de l'escalier, d'autres moines enseignent la lecture à de jeunes enfants.

⁵⁷⁸ GRANDLIEU 1881. SALVISBERG 1884, S. 127 f, zitiert Passagen daraus.

⁵⁷⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 101.

⁵⁸⁰ AK LÉVY 1996, S. 45.

⁵⁸¹ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 234, Dossier 47. Vorzeichnungen zum Bildensemble im Panthéon befinden sich bis auf eine Ausnahme (Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques) im Musée de l'École de Nancy und sind in der Base Joconde nachgewiesen, zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch ohne Abbildungen.

⁵⁸² CHENNEVIÈRES 1885, S. 82. SALON 1872, Kat. Nr. 1023: „Hérodiade. ... Et la tête de Jean-Baptiste fut placée dans un bassin et donnée à la jeune fille, qui la porta à sa mère. (Évangile selon St Matthieu.)“ – Heute in Brest, Musée des Beaux-Arts.

⁵⁸³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82.

⁵⁸⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 28 (23. Aug.), S. 226.

⁵⁸⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 103.

Les trois entre-colonnements suivants représentent le couronnement. La scène se développe, de profil, de droite à gauche. Au centre, l'Empereur, suivi du cortège de sa cour et de ses lieutenants, gravit la première marche de l'autel et le pape Léon III, entouré du clergé de la primitive basilique de Saint-Pierre, s'avançant à sa rencontre, élève la couronne impériale qu'il va poser sur sa tête. En avant du pape, des enfants de chœur balancent des encensoirs et enveloppent des vapeurs de l'encens l'Élu du Seigneur. Un groupe d'évêques assis sur trois rangs de chaque côté de l'escalier qui monte vers l'autel, ferme la composition en bas et à gauche. Les trompettes sonnent et des chœurs entonnant des cantiques sont placés sur les marches autour du tabernacle. Derrière l'Empereur, ses fils Charles et Pépin, ses filles portant les présents que l'Empereur offrait au pape, précèdent les soldats qui lèvent leurs épées et font flotter les étendards. La composition est fermée à droite et au fond par la foule du peuple romain acclamant Charles-Auguste empereur. Une porte ouverte dans la perspective du transept laisse voir la ville de Rome. Enfin, au sommet du panneau central, au-dessus du groupe formé par le pape et l'Empereur, apparaît saint Pierre, soutenu par des anges, symbolisant l'alliance de la France Carolingienne et de la Papauté, la protection accordée à celle-ci par Pépin le Bref et Charlemagne, fondateurs du patrimoine de Saint-Pierre.

Au-dessus du couronnement, se développe une procession des principaux personnages de l'époque Carolingienne: évêques, saints, guerriers. Le panneau isolé représente la mort de Roland d'après un passage légendaire de la chanson. Le Paladin, près de mourir à Roncevaux, élève vers le ciel, en signe d'hommage, son gantelet qu'un ange vient recueillir. Saint Michel, un des patrons de la France, le couvre des plis de l'Oriflamme; et à genoux devant lui, tournée vers l'autel et ouvrant la procession, la figure de la Patrie, soutenue par un ange, offre à Dieu cette victime.⁵⁸⁶

Wie Blanc auf den Bildern gegenüber hat auch Lévy seinen Beitrag zur Panthéonsdekoration aus Zitaten der Kunstgeschichte aufgebaut. Zunächst lassen sich koloristische Vorbilder benennen und dann solche, denen Lévy Motive entlehnt hat. Im Falle des linken Einzelbildes suchte er die Farbgebung der Malerei des späten 16. Jahrhunderts wiederzubeleben. Zwar ist Lévy eigens nach Italien gereist, um sich für seinen Auftrag inspirieren zu lassen (ein Umstand, den Chennevières als Beweis dafür nahm, daß sich seine Aufträge einer besonderen Wertschätzung seitens der Künstler erfreuten⁵⁸⁷), aber die Bilder verdanken den regelmäßigen Gängen ihres Schöpfers in den Louvre wesentlich mehr. Vier Bilder dieser Sammlung können namhaft gemacht werden, denen Lévy das Kolorit und auch einige Motive abgeschaut hat. So geht das Einzelbild in der Farbigkeit auf Toussaint Dubreuil's Gemälde „Hyante et Climène offrant un sacrifice à Venus“ zurück (Abb. Nr. 112), welches auch die steil in die Höhe führende graue Treppenanlage aufweist. Selbst die nach vorne gezogene Stufe, auf der bei Lévy der rotgewandete Ritter mit Schild und Schwert steht, ist hier vorgebildet. Das auffällig rosafarbene Gewand Charlemagnes stimmt farblich mit dem Rock der Opferpriesterin überein. Dubreuil hat im Umkreis der italienisch geprägten Schule von Fontainebleau gelernt, so daß der Franzose stark italienisch beeinflusst war. Direkt nach Italien führt das zweite Vorbild, nämlich die „Beschneidung Jesu“ von Federico Barocci (Abb. Nr. 113). Das Kolorit dieses Gemäldes kommt Lévy's Einzelbild nahe, und der Engel, der Charlemagnes Haupt bekrönt, findet sich auch hier. Den zur Seite nach unten blickenden Knaben mit der Kerze in der Hand übernahm Lévy für das linke Feld des Dreierbildes (Abb. Nr. 114). Er könnte aber ebenso Guido Reni's Gemälde „La purification de la Vierge“ entnommen sein (Abb. Nr. 115); hier finden sich auch die extrem langen Kerzen, wie sie Knaben in Lévy's Bild halten. Eine letzte Motivübernahme im Detail sei mit Sébastien Bourdons Bild „La Présentation au Temple“ angeführt (Abb. Nr. 116). Die Mutter mit Kind, die sich im Vordergrund dieses Bildes lagert, ist auf dem rechten Bildfeld der Krönung Charlemagnes zu sehen (Abb. Nr. 117). In beiden Fällen handelt es sich um eine Gestalt aus dem Volk, die am eigentlichen Bildgeschehen keinen Anteil hat. Lévy bietet dem nahsichtigen Betrachter mit dieser Figurengruppe gleichwohl ein Motiv,

⁵⁸⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 101 f. Gekürzt in BONNEFOY 1878, S. 48 f und BONNEFOY (1885), S. 22 (textidentisch).

⁵⁸⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 101.

das separate Aufmerksamkeit verdient. Es ist auffällig, daß Lévy seine Vorbilder, soweit sie hier benannt werden konnten, Tempelszenen entnommen hat. Einer heidnischen Szene stehen dabei drei marianisch-christologische gegenüber.

In Hinblick auf die Erscheinungsform der Bilder Lévy sprach Chennevières wie bei Blanc von einer Tapiserie, allerdings einer „d’après l’école flamande ou vénitienne“⁵⁸⁸. In diesen Zentren der Malerei macht er weitere Anleihen aus. So spricht er zum einen allgemein von einer „Peinture à la vénitienne“⁵⁸⁹, andererseits davon, daß die Farben speziell von Paolo Veronese, aber auch von Eugène Delacroix entlehnt seien, die Lévy über Maler wie Eugène Samuel Auguste Fromentin und Théodore Chassériau kennengelernt haben soll.⁵⁹⁰ Zumindest für die Behandlung der Gegenstände, die im großen Bild deutlich im Kontrast zu der geglätteten Einzelform bei Blanc steht, kann man von einem tatsächlichen Einfluß Delacroix’ sprechen.

Das 1881 datierte Dreierbild der Krönung Charlemagnes am Weihnachtsfest des Jahres 800 (Abb. Nr. 118) ist eine weit in die Tiefe fluchtende Darstellung. Die Personen auf den ersten beiden Bildfeldern sind wie bei Cabanel durch ein Podest organisiert, welches nach links zu einem Altar hinaufführt. Begleitet durch Trompetenschall und Gesang wird ein feierlicher Moment geschildert. Inmitten der alten Petersbasilika, deren Architektur in keiner Weise im Bilde mitspricht, hat Papst Leo III. seinen Platz unter dem Baldachin verlassen und schickt sich an, Charlemagne zu krönen. Letzterer ersteigt soeben die mit rotem Teppich bedeckten Stufen, die ihn zu dem Kirchenoberhaupt führen. Über dieser Szene schwebt inmitten einer diffusen, auf die beiden äußeren Bildfelder übergreifenden Wolke Petrus, der die ihn kennzeichnenden Schlüssel in der Rechten trägt. Der von musizierenden Engeln begleitete Apostelfürst schaut auf den König der Franken herab und segnet ihn. Von der Anwesenheit Petri scheint kaum jemand Notiz zu nehmen. Seine die irdische Aktion überhöhende Präsenz wird allein von einem der Bischöfe links im Bild wahrgenommen, der mit erhobener Hand und ergriffenem Gesichtsausdruck in Richtung der himmlischen Erscheinung blickt. Diese Aktion wiederum ist isoliert. Lediglich der Knabe mit der Kerze, den Lévy Barocci oder Reni entlehnt hat, mag die Erregung des Kirchenmannes registrieren. Dieser schaut gleichzeitig gemessenen Blicks über die Gestalt des Bischofs hinweg zum Betrachter und stellt so einen Kontakt zu der Welt des Bildes her.

Die Organisation der Masse erfolgt nicht allein durch Podeste wie bei Cabanel. Zusätzlich bedient sich Lévy der auch von Puvis de Chavannes benutzten Kompositionsform, welche, um das zentrale Geschehen zu betonen, die Menschenansammlung derart strukturiert, daß sie in der Mitte auf möglichst wenige Personen reduziert ist. Der linke Vordergrund ist vollständig von Bischöfen besetzt, deren erste Reihe sich bis ins mittlere Bild fortsetzt. Sie schauen mit unterschiedlichen Graden der Aufmerksamkeit zu, und Lévy scheut sich nicht, manche mit eher dulddender Mine zu zeigen. Einer, der noch gar nicht Züge des Alters trägt, stützt sein bärtiges Haupt auf einen Stock und läßt ein wenig das gebotene Interesse vermissen. Lévy hat in die Gruppe der Bischöfe, bei denen es sich durchaus um Portraits handeln könnte, unmittelbar beobachtete Realität einfließen lassen, was den Grad der Wirklichkeitsnähe steigert. Ein ähnliches Eigenleben führen die Bischöfe auf dem Krönungsbild von Giulio Romano, der die Krönung Charlemagnes als erster in der Wandmalerei behandelt hat (Abb. Nr. 119).⁵⁹¹ Der Vorgang der Krönung, die bei Lévy eher eine Präsentation der Krone ist – Papst Leo hält die Bügelkrone in die Höhe, und Charlema-

⁵⁸⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 101.

⁵⁸⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 103.

⁵⁹⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82.

⁵⁹¹ Wolfgang Braunfels: Stichwort „Karl der Große“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg 1974, Sp. 280. Das Wandbild ist Teil der Stanza dell’incendio. Zu dem Bild siehe: KLIEMANN/ROHLMANN 2004, S. 137–142, F. Abb. Nr. 45 und 47. Daß Lévy das Bild gekannt hat, belegen weitere Einzelheiten, die für den Gesamtzusammenhang jedoch nicht relevant sind.

gne blickt auf die Vorderseite mit dem Kreuz – findet in einer Zäsur der Menschenmasse statt. Nur drei weißgekleidete Knaben, die innerhalb des Bildganzen eine lebenswürdige Gruppe für sich formieren, befinden sich darunter und spenden Weihrauch. Während für den Betrachter vom unteren Bildrand bis zu Charlemagne eine Schneise frei bleibt, die ihm einen privilegierten Blick auf das Geschehen erlaubt, ist der Hintergrund durch eine unabsehbare Volksmenge geschlossen. Aus dieser löst sich ganz vorne eine Gestalt, die ein aufgeschlagenes Buch hält, doch wird nicht ersichtlich, in welchem Zusammenhang sie das tut.

Was die Geste des hoheitsvollen Emporhaltens der Krone angeht, so ist sie nur vom Standpunkt des Betrachters aus sinnfällig. Charlemagne reagiert überrascht, wie die Historiographie das Ereignis immer schon gedeutet hat. Er ist noch gar nicht oben auf dem Podest angekommen, und sein gebeugtes Knie rührt daher, daß er mit dem anderen Bein noch auf der Stufe darunter steht. Dieser Standort ist nicht plausibel für einen durch Zeremonienmeister vorab festgelegten Ablauf. Hinter dem zukünftigen Kaiser haben sich seine Kinder aufgestellt, wobei unklar bleibt, um welche Person es sich jeweils handelt; Lévy erwähnt sie in seinem Kommentar und teilt mit, daß sie für den Papst bestimmte Geschenke tragen würden. Kompositionell sind sie nicht eigens herausgearbeitet. Das rechte Bildfeld ist angefüllt von akklamierendem Volk und Soldaten, die in ihrer Begeisterung ihre Schwerter in die Höhe halten. Besonders Eindruck macht die große Rückenfigur im Vordergrund. So wie die Schar der Bischöfe bis ins mittlere Bildfeld hineinreicht, sieht man den ersten Krieger wie auch das zusammengekommene Volk schon um die Gestalt Charlemagnes herum. Die rechte Zone gewährt durch das Fahnenmeer, das auf die Standarten am Altar antwortet, und über die Köpfe der Menge hinweg einen Blick ins Freie, wobei die räumlich-architektonische Organisation in diesem Bereich unklar bleibt. Hier zeichnet sich das hoch aufgesockelte Reiterstandbild Marc Aurels vor dem Himmel ab. Das Denkmal hat die Zeiten nur überlebt, weil man es seit dem frühen Mittelalter für eine Darstellung Kaiser Konstantins gehalten hat. Auf dieser Seite versuchen die Zuschauer möglichst gute Plätze zu erlangen. Sie sind auf die Sockel der zwei Säulen hinaufgeklettert, die das Bild nach rechts abschließen. Das Volk jedenfalls legt eine größere Begeisterung an den Tag als das Episkopat. Zwar auf das Geschehen gerichtet, aber völlig in sich geschlossen erscheint hingegen die Mutter mit dem Säugling auf dem Schoß (siehe Abb. Nr. 117). Die Herkunft und Funktion dieses Motivs sind bereits erläutert. Die Figurenkonstellation ist erweitert um zwei Mädchen, von denen das eine auffallend hübsch und gesittet ist. Letzteres verfolgt den Ablauf der Ereignisse, während sich das andere, dunkelhaarige Mädchen an den Rücken der Mutter lehnt und aus dem Bild herausschaut. Wie Puvis de Chavannes mit seinen Kuhmägden an entsprechender Stelle hat auch Lévy eine Polarität aus Anteilnahme und Gleichgültigkeit geschaffen, die allerdings anders motiviert ist. Zusammen mit dem Knaben mit der Kerze links und dem noch nicht genannten Akolythen des Papstes, der hinter Leo III. steht und dessen Gewand rafft, stellt das Mädchen eine Verbindung zum Betrachter her und durchbricht die Illusion, daß sich das Geschehen unbemerkt von ihm vollzöge.

Die oben aufgestellte Behauptung, daß Lévy wie Blanc seinen Bilder historische Vorbilder unterlegt hat, erschöpft sich nicht in Fragen des Kolorits und der Entleerung einzelner Figurenmotive. Von größerer Wichtigkeit ist hier zu sehen, daß Lévy in seinem Panthéonsbild Jacques Louis Davids „Le Couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice“ zitiert (Abb. Nr. 120 und 121), ein Bild, daß wie Cabanels Gerichtsbild auf Rubens' Zeremonialbilder des Medici-Zyklus zurückgeht. Aufgenommen hat Lévy die von David benutzte Bildparallelität, ebenso die Art, wie Napoléon die Krone empor hält, mit der er seine Gemahlin Joséphine zu zieren beabsichtigt (er selbst trägt bereits einen Lorbeerkranz, welchen er sich zuvor aufgesetzt hatte). Na-

türlich mußte Lévy die zentrale Gruppen seinen Intentionen gemäß modifizieren, doch entscheidend ist, daß die Charlemagne-Thematik mit einem Bild Napoléons, des Kaisers der Franzosen, unterlegt wird. Bezeichnenderweise hat Chennevières diese Verbindung nicht angesprochen, sofern er sie mit seinen legitimistischen Augen überhaupt sehen wollte. Charlemagne erscheint damit nicht als gesamtfränkischer Kaiser, sondern als der erste französische, so wie Napoléon der zweite war. Die ausschließliche Vereinnahmung des Frankenkaisers hat Tradition auf beiden Seiten des Rheins; für die französische Sicht seien die „Grandes Chroniques de France“ angeführt, die seit dem 13. Jahrhundert von Mönchen aus der Abtei Saint-Denis abgefaßt wurden. In ihnen ist Charlemagne der Gründer des französischen Königtums und ihrer kulturell-institutionellen Einrichtungen.⁵⁹² Die Frage, inwieweit Lévy mit diesem Bild einen Widerspruch zur Kaiserproklamation von 1871 formulieren wollte, als sich König Wilhelm I. von Preußen in Versailles zum Deutschen Kaiser ausrufen ließ, muß offenbleiben. Eine weitere kompositionelle Gemeinsamkeit mit David besteht in den hohen Kerzen am Altar. Da Lévy die Komposition Davids umgekehrt hat, sind sie bei ihm links oben im Bild. Dieses Detail verdient deshalb Erwähnung, weil die Kerzen den ebenfalls links oben aufragenden Lanzen der „Schlacht von Tolbiac“ entsprechen. So gelang es Lévy, seine Anleihe an David gleichzeitig mit einer Rücksichtnahme auf das gegenüberliegende Bild zu verbinden, dessen Komposition seit 1875 feststand. Mithin dürfte Lévy das Gebot, mit den Bildern der Nachbarschaft ein visuelles Einvernehmen herzustellen, am überzeugendsten befolgt haben, denn die Gemeinsamkeit mit Blanc erstreckt sich weiter bis zur zentralen Wolke mit Christus bzw. Petrus.

Auf dem Einzelbild (Abb. Nr. 122) thront Charlemagne weit erhöht über dem Betrachter und empfängt eine Gesandtschaft des in Bagdad residierenden Kalifen Harun Ar Raschid (Haroun Al Raschid), der im islamischen Kulturkreis als Verkörperung des idealen Herrschers gilt. Unter dem Bild steht als Erklärung:

Charlemagne restaure les lettres et les sciences; fonde des Ecoles pour la jeunesse. Des extrémités de l'Orient, Haroun Al Raschid lui envoie par des Ambassadeurs les clefs du Saint Sépulcre.⁵⁹³

In Gros' Kuppelbild verweist eine gemalte Tafel auf Charlemagnes kulturelle Leistungen. Charlemagne als Wiederbelebender der Künste und Wissenschaften ist wiederholt dargestellt worden, so auch im Musée Charles X. Hier war Victor Schnetz mit der Ausführung betraut (Abb. Nr. 123). Auch wenn Schnetzens Darstellung Alkuin von York, Initiator der karolingischen Renaissance und Revisor des Bibeltexes, ins Zentrum rückt, so sind bereits hier orientalische Gesandte zu sehen. Die Förderung geistlicher Gelehrsamkeit und die Einrichtung von Schulen hat Lévy im unteren Teil des Bildes aufgegriffen. Sein Mönch, der Kinder um sich schart, ist eine Entsprechung zu dem Lesenden in Cabanels Bild, welches die Erziehung von saint Louis zeigt. Der barhäuptige Ritter links scheint sie zu beschützen. In der oberen Bildhälfte überreicht die durch eine blaue Fahne gekennzeichnete Gesandtschaft des Kalifen kniend dem Kaiser die Schlüssel der Kirche vom Heiligen Grab; Karls Biograph Einhard hat diesen Umstand dahin gedeutet, daß Charlemagne damit die Macht über das Heilige Grab erhalten habe.⁵⁹⁴ Charlemagne ist hier als Glaubenshüter dargestellt, denn Geistliche halten sich in der Nähe seines Thrones auf. Und während ein Engel zu seiner Rechten das Kreuz der Religion trägt, wird er von einem herbeischwebenden Engel mit einem Kranz bekrönt. Ein Mönch, der laut Lévy dem Kaiser ein Buch präsentiert, ist jedoch nirgends auszumachen. Lévy spricht davon, daß Charlemagne von „grands hommes de son temps“ umgeben sei, und daß er den Kranz aus den

⁵⁹² EHLERS 2002, S. 45 f.

⁵⁹³ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 7.

⁵⁹⁴ EINHARD (1997), Kap. 16.

engelsgleichen Händen einer „Gloire“ erhalte – Motive, die an die seit Beginn der 1880er greifbaren Bestrebungen gemahnen, das Panthéon als weltliche Stätte der Ehre wiederherzustellen. Was die Gestalt des thronenden Charlemagne betrifft, so wird hier wieder der Bezug auf Napoléon evident. Diesmal ist es eine Napoléon-Darstellung von Jean Auguste Dominique Ingres, die sich Lévy zum Vorbild genommen hat (Abb. Nr. 124). Mit Ingres' Portrait, welches Napoléon im Kostüm seiner Krönung zeigt, hat Lévy's Charlemagne die Haltung gemein. Dasselbe gilt für den halbrunden Abschluß seines Thrones, der unter einem hohen Baldachin zwischen zwei monumentalen Säulen steht. Charlemagnes Linke hält ausgestreckt die *main de justice*, die erst später ein königliches Signum der Macht geworden ist. Situativ verändert werden mußte Charlemagnes rechter Arm, der nicht, wie Napoléon, das Szepter von König Charles V hält und nun auf einer intensiv roten Kugel, wohl Symbol der Welt, ruht. Als wesentliche Abweichung ist die leichte Herauswendung seines Gesichts aus der völligen Frontalität zu werten, denn diese war zentrales Element von Ingres' Darstellung, die den Kaiser als thronenden Gottvater und Jupiter zu formen gesucht hatte.⁵⁹⁵

Über dem Einzelbild stellt Blanc Charlemagnes volkstümlichsten Vasall dar, den sterbenden Roland (Abb. Nr. 125). Er hatte am Feldzug gegen die spanischen Mauern teilgenommen und auf dem Rückweg des siegreichen Heeres die Nachhut beschlossen. Als ihn die Mauren angriffen, blieb dies von den Vorausgehenden un bemerkt. Statt zu einer Schlacht kam es zum Kampf eines einzelnen, und sein Heldentum verbot es ihm, obwohl mehrmals erwogen, das Horn zu ergreifen und Hilfe zu alarmieren. Sein Schicksal wurde später in epischen Dichtungen verherrlicht, er selbst galt als Ritter, dessen Hingabe an Ehre, König und Gott vollkommen war. Das sog. Altfranzösische Rolandslied steht mit seinem Detailreichtum und seiner Dramatik in merklichem Gegensatz zu Einhard, der in seiner „Vita Karoli Magni“ nur kurz auf die schweren Verluste des Rückmarsches vom Spanienkreuzzug eingeht.⁵⁹⁶ Lévy gibt den Krieger vor der Kulisse der Pyrenäen am Boden liegend wieder; ein Engel und eine Personifikation der „Patrie“ (auch hier findet sich der Anklang an Republikanisch-Weltliches) sind laut Erläuterung des Künstlers an ihn herangetreten. Sie machen die Davonziehenden vergeblich darauf aufmerksam, daß der tapferste von ihnen zurückgeblieben ist und stirbt. Ein weiterer Engel überreicht Roland die Handschuhe seiner Rüstung, welche er verloren hatte. Der Erzengel Michael in seiner Eigenschaft als Patron Frankreichs bedeckt den Sterbenden mit der Oriflamme, dem legendären Banner, das auf Kriegszügen des französischen Königs mitgeführt wurde und in Friedenszeiten der Abtei Saint-Denis zur Aufbewahrung übergeben war. Die Komposition bildet einen Ring, und die ostentative Gestik der Figuren ist auf Fernsicht berechnet, da sich diese Szene in mehreren Metern Höhe befindet. Der in Analogie zu dem von Blanc gebildete Fries (Abb. Nr. 126) setzt sich aus Gestalten der karolingischen Epoche zusammen, die locker gruppiert vor einer Bergkette von rechts nach links einerschreiten. Charlemagne führt den Zug an und wird von einem Engel gekrönt. Er steht im Begriff, sein Schwert zu ziehen, und ein liegender Löwe versinnbildlicht seine Willenskraft und Stärke. Es schließen sich seine Frau und seine Kinder an, im mittleren Bildfeld folgen Krieger. Es mag sein, daß es sich bei dem Kämpfer, der nicht mehr weitergeht sondern versonnen aus dem Fries herausblickt um Roland handelt. Noch ist ein Trompeter hinter ihm, doch wird er alsbald zurückbleiben. Durch eine Zäsur geschieden sind die Geistlichen, welche die letzte Gruppe bilden. Abgesehen davon, daß die fußlangen Gewänder es nicht mehr erkennen lassen, ob die Personen vorangehen oder nicht, so ist hier mit der Segenspende eine statische Szene wiedergegeben. Ein Krieger hat sich hingekniet und

⁵⁹⁵ Zu Ingres Bild siehe GERMER 1988, S. 68–71 und FLECKNER 1989.

⁵⁹⁶ EINHARD (1997), Kap. 9.

empfängt den Segen durch einen heiligen Bischof, derweil eine Taube vom Himmel herabsteigt.

Hébert: Christusmosaik (1875–84)

Wie bereits erwähnt, hat Ernest Hébert 1875 die Nachfolge Chenavards angetreten, der den Auftrag abgelehnt hatte. Chennevières' Wahl fiel auf diesen Maler aus der Dauphiné, da er durch eine Reproduktion von Adolphe Joseph Huot dessen 1872 entstandene „Vierge de la délivrance“ kannte, welche für die Kirche von La Tronche, Héberts Geburtsort, gefertigt worden war.⁵⁹⁷ Weil dieses Motivbild einer Madonna byzantinische Anklänge aufweist, befand der Direktor den Künstler wie geschaffen für die Gestaltung der Apsis im Panthéon. Hierfür hatte Chennevières 1874 in seiner zweiten Eingabe an den Minister folgendes bestimmt:

[L]'abside avec les compartiments qui en dépendent et où serait représenté le Christ (*Vivat Christus qui diligit Francos*, comme disait la loi salique) montrant en vision à l'ange de la France les destinées de son peuple (*Gesta Dei per Francos*), l'abside serait confiée à M. Chenavard auteur des cartons destinés en 1848 à la décoration du Panthéon.⁵⁹⁸

Die lateinischen Worte waren nach Ausweis des Konzepts, welches wohl von Bonnefoy stammt und eng mit dem Text der zweiten Eingabe Chennevières' zusammenhängt, als Inschriften unter der Apsisausmalung gedacht, doch ist der diesbezügliche Abschnitt in seiner überlieferten Form durchgestrichen (siehe Textanhang Nr. 5). „*Vivat Christus qui diligit Francos*“⁵⁹⁹ ist ein Passus aus dem sog. Langen Prolog der Lex Salica und lautet nach der Fassung D im Zusammenhang:

Vivat qui Francus [sic] diligit, Christus eorum regnum costodiat, rectores eorundem lumen suae gratiae repleat, exercitum protegat, fidem munimenta tribuat; paces gaudia et felicitatem tempora dominancium dominus Jesus Christus [propiciante] pietatem concedat.⁶⁰⁰

(Heil dem, der die Franken liebt, Christus bewahre ihr Reich, erfülle ihre Leiter mit dem Licht seiner Gnade, schütze das Heer, gewähre dem Glauben Stärkung; Freuden des Friedens und Zeiten des Glücks schenke der Herr der Herrschenden Jesus Christus [gnädig gestimmt] um der Frömmigkeit willen.)

Der Ausdruck betont den engen Zusammenhalt zwischen Christus und dem fränkischen (und damit französischen) Volk; zusätzlichen Wert dürfte er aus dem Umstand beziehen, daß er sich in dem von Clovis veranlaßten Gesetzeswerk findet. Die Worte sind unmittelbar durch seine wundersame Bekehrung bedingt. Die Formel „*Gesta Dei per Francos*“⁶⁰¹ wird im Konzept Grégoire de Tours zugeschrieben, doch handelt es sich um den Titel eines umfangreichen Werkes von Guibert von Nogent, einem gelehrten Benediktiner, in dem der Verlauf des ersten Kreuzzugs als heilsgeschichtliches Ereignis dargestellt wird.⁶⁰²

Hébert war Schüler von David d'Angers und Paul Delaroche. Er studierte 1839–46 in Rom, und im Laufe seiner Karriere malte er in erster Linie Genrebilder und Portraits. Sein Werk im Panthéon kann nicht nur als Höhepunkt seines Œuvres angesehen werden; es ist auch Kulminationspunkt des gesamten Bildensembles und wurde zudem als Mosaik ausgeführt. Die Mosaikkunst erfuhr große Aufmerksamkeit, nachdem die 1875 eröffnete Oper – das weltliche Gegenstück zu Chennevières' Panthéonsdekoration – im Avant Foyer mosaiziert worden war. Der Architekt Charles Garnier hatte dafür eigens Italiener nach Paris geholt. Chennevières kam nun

⁵⁹⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 81.

⁵⁹⁸ Zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 78.

⁵⁹⁹ „Es lebe Christus, der die Franken lieb hat“.

⁶⁰⁰ Lex Salica. 100 Titel-Text (Germanenrechte Neue Folge, Abteilung Westgermanisches Recht), hrsg. v. Karl August Eckhardt, Weimar 1953 (Hermann Böhlhaus Nachfolger), S. 88, § 4, Übersetzung S. 89; maßgeblich ediert in: Monumenta Germaniae Historica, Legum sectio I, Legum nationum germanicarum tomi IV, pars II, hrsg. v. Karl August Eckhardt, Hannover 1969, S. 6, § 4.

⁶⁰¹ „Die Taten Gottes durch die Franken“.

⁶⁰² Neithard Bulst: Stichwort „Guibert v. Nogent“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München 1989, Sp. 1768 f. Historia quae dicitur *Gesta Dei per Francos*, edita a venerabili Domno Guiberto, abbate monasterii Sanctae Mariae Novigenti, in: Recueil des historiens des croisades, Historiens occidentaux Bd. 4, Paris 1879, S. 113–263.

auf den Gedanken, diese aufwendige Bildtechnik fest in Frankreich zu etablieren. Am 25. Juli 1875 schlug er dem Minister Cumont die Gründung einer Schule vor.⁶⁰³ In sehr kurzer Zeit erreichte Chennevières sein Ziel, denn bereits 1876 wurde eine solche Lehranstalt als Untergliederung der Porzellanmanufaktur von Sèvres eröffnet. Für die Leitung konnte Angelo Poggessi gewonnen werden, der zuvor als Mosaizist im Vatikan gearbeitet hatte. Offensichtlich war der Künstler eine Art päpstliches Geschenk an Frankreich, denn die *Chronique des arts* sprach 1884 davon, daß Papst Pius IX. geruht habe, ihn nach Frankreich gehen zu lassen.⁶⁰⁴ Da Mosaik am Ort ihrer Bestimmung entstehen, handelte es sich bei der Mosaikmanufaktur um ein mobiles Atelier. Die Werkstatt war klein und bestand 1885 nur aus drei Mosaizisten, die von fünf Schülern unterstützt wurden.⁶⁰⁵ 1877 beschloß Chennevières, die Mosaikünstler für die Apsis des Panthéons heranzuziehen,⁶⁰⁶ und spätestens jetzt wird Hébert nach Italien gereist sein, um Venedig, Ravenna, Rom und Palermo zu besuchen.⁶⁰⁷ Chennevières hat sicherlich beabsichtigt, Mosaik im großen Umfang Einzug in die Kirchen halten zu lassen, doch blieb das Werk im Panthéon das einzige sakrale der Werkstatt. Bereits 1893 hat das Parlament das Atelier geschlossen, nachdem die Dekoration der *escalier Daru* im Louvre in die Kritik geraten war.⁶⁰⁸ Dennoch hat es später noch weitere Mosaikdekorationen gegeben, so zum Beispiel in der Pariser Kirche Sacré-Cœur.

1878 sprach Bonnefoy davon,⁶⁰⁹ daß Hébert alle Vorarbeiten abgeschlossen und die Umsetzung als Mosaik bereits begonnen habe, wofür zunächst einige bauliche Vorbereitungen getroffen werden mußten.⁶¹⁰ Allerdings entspricht Bonnefoys Beschreibung⁶¹¹ nicht dem tatsächlich Ausgeführten:

Au milieu, dans le haut, debout, *le Christ montre à l'Ange de la France les grandes destinées du peuple dont il lui confie la garde*. De la main droite il fait un geste qui indique la Puissance Souveraine; Il ordonne, Il règne, Il soumet: *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*. Ces paroles seront écrites, en lettres d'or, sur la bande bleue qui sert de base à la composition.⁶¹²

Anstelle der dreifachen Formel des über allem herrschenden Christus ist im blau-gründerten Spruchband das deskriptive ANGELVM GALLIÆ CVSTODEM CHRISTVS PATRIÆ FATA DOCET getreten, welches die Administration wünschte.⁶¹³ Bonnefoy fährt fort, daß Hébert die Darstellung von Maria plane, die an der Seite Christi für Frankreich bete. Außerdem soll Hébert vorhaben, neben Christus den Engel Frankreichs mit einem Schwert in der Hand zu plazieren: „[II] regarde l'avenir qui lui est révélé et attend la réalisation des grandes choses qui lui sont prédites.“⁶¹⁴ Zu seiner Seite werde sich sainte Geneviève befinden, gekleidet als Schäferin und mit Hirtenstab.⁶¹⁵ Als Attribut habe sie das Schiffchen aus dem Pariser Stadtwappen bei sich. Im ausgeführten Werk (Abb. Nr. 127) ist Geneviève in der beschriebenen Form wiedergegeben, auch die Haltung – „un genou à terre“ – ist identisch. Mit Schiffchen

⁶⁰³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1876, Nr. 1 (1. Jan.), S. 2. CHENNEVIÈRES SOUVENIRS 1883–89 (1979), première partie (1883), S. 7. CHENNEVIÈRES 1885, S. 123. VAISSE 1995, S. 212. – Zu Vorläuferateliers in Frankreich siehe VAISSE 1995, S. 212.

⁶⁰⁴ „M. Poggessi, que le Saint-Père avait bien voulu autoriser à venir à Paris.“ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 29 (6. Sept.), S. 234. CHENNEVIÈRES 1885, S. 124 ff.

⁶⁰⁵ VAISSE 1995, S. 212.

⁶⁰⁶ VAISSE 1995, S. 213. Chennevières Bericht über die Mosaikwerkstatt und Héberts Werk (CHENNEVIÈRES 1885, S. 120–131) ist in EPHRUSSI 1884 in Ausschnitten wiedergegeben (CHENNEVIÈRES 1885, S. 120–123, 126–128, 131).

⁶⁰⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 120.

⁶⁰⁸ VAISSE 1995, S. 213.

⁶⁰⁹ BONNEFOY 1878, S. 41 f; BONNEFOY (1885), S. 26 f (bis auf redundante Streichung textidentisch). CHENNEVIÈRES 1885, S. 121 f.

⁶¹⁰ Hierzu siehe BONNEFOY 1878, S. 33.

⁶¹¹ An anderer Stelle gibt Bonnefoy folgendes Thema an: „Christ bénissant, entre saint Pierre et saint Germain à droite, saint Paul et sainte Geneviève à gauche.“ Hiervon ist nirgendwo sonst die Rede. BONNEFOY 1878, S. 27; nicht mehr in BONNEFOY (1885).

⁶¹² BONNEFOY 1878, S. 41.

⁶¹³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 121, Anmerkung.

⁶¹⁴ BONNEFOY 1878, S. 41.

⁶¹⁵ Vgl. die Zeichnungen mit den Inventarnummern 1978.2.463 bis 1978.2.466 im Musée national Ernest Hébert. Die Bilder sind in der Base Joconde abgebildet.

und Hirtenstab hatte der Bildhauer Guillaume die Heilige bereits in der Kapelle am Ende des südlichen Querschiffs dargestellt.

Für die Frieszone der Wand darunter waren drei ebenfalls goldgrundige Mosaiken nach Entwürfen Héberts vorgesehen:

- 1° Baptême de Clovis, par saint Remy, en présence de sainte Clotilde. Le roi, vêtu de peaux, vaincu par le Christianisme;
- 2° La Royauté française à son apogée représentée par saint Louis, avec la Justice et la Force de chaque côté de son trône;
- 3° Jeanne Darc entend les voix qui l'appellent à la délivrance de son pays; elle laisse tomber son fuseau pour prendre l'épée et l'étendard.⁶¹⁶

Zeichnungen im Pariser Musée national Ernest Hébert belegen, daß der Künstler mit Planungen für diese Partien bereits begonnen hatte (Abb. Nr. 128). Vor dem mittleren der hochrechteckigen Hauptfelder befand sich die Orgel.⁶¹⁷ Auf den Traveen rechts und links des Instruments sollten die Krönungen von Charlemagne und Napoléon gezeigt werden, was Bonnefoy verschweigt, Chennevières jedoch überliefert.⁶¹⁸ An der Apsiswand galt es, das Bildprogramm des Panthéons zu resümieren; bis auf Napoléon waren alle Themen in den Seitenschiffen vertreten, und Geneviève gebührte die Ehre, in der ihr konsekrierten Kirche in der Apsiskalotte Aufnahme zu finden. Chennevières hat jedoch befürchtet, daß der Minister einer Darstellung Napoléons seine Zustimmung versagen würde. Während Hébert über Änderungen nachdachte, hat der *Directeur des Beaux-Arts* davon Abstand genommen, ihm die untere Bilderzone zu überlassen. Hébert beschränkte sich auf die Ausführung der Kalotte, und die Wandfelder darunter blieben über Jahre hinweg frei.

Die Mosaizierungsarbeiten, für die emailüberzogene Steinchen verwendet wurden,⁶¹⁹ begannen Ende Juli 1879,⁶²⁰ doch kam der Hauptteil der Arbeit erst ab Frühling 1882 zur Ausführung. Chennevières nennt „incertitudes administratives“ als Grund, aber auch Héberts Schwierigkeiten, den Entwurf in die Wölbung einzupassen. Immer wieder hätte er Änderungen vorgenommen, und Poggessi war lange Zeit ausschließlich mit den von Galland entworfenen Ornamenten der Rahmung beschäftigt.⁶²¹ Im Januar 1884 berichtete die *Chronique des arts*, daß das Mosaik zwar als weitgehend vollendet betrachtet werden könne, doch würden die Arbeiten an den Details die Enthüllung noch um etwa zwei Jahre hinauszögern.⁶²² Sei es, daß die Arbeiten schneller gingen als gedacht oder zusätzliche Kräfte dafür engagiert wurden, am 4. August 1884 war das Mosaik vollendet, und am 20. August wurde es enthüllt.⁶²³ Es brachte Poggessi die Aufnahme in die Légion d'honneur ein.⁶²⁴

In feierlich-majestätischer Bildformel reihen sich fünf Gestalten vor leuchtend goldenem Hintergrund. Christus hat sich von seinem Thron erhoben und weist dem zu seiner Linken stehenden Engel, dem Spruchband gemäß, die Geschicke des Volkes. Diese sind für den Betrachter freilich unsichtbar, und der Engel, der in beiläufiger Weise ein Schwert in die Höhe hält, schaut ernsten und verstehenden Blicks in die ihm angezeigte Richtung. Die faltenreichen Gewänder sind in ihrer strengen Stilisierung an frühchristliche Mosaiken und frühmittelalterliche Buchmalerei angelehnt, wie auch der Thron auf alte Vorbilder zurückgeht. Die Gestalt Christi erweist sich als direkte Übernahme aus der Kirche Santi Cosma e Damiano in Rom, deren Apsis im

⁶¹⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 121 f.

⁶¹⁷ BONNEFOY 1878, S. 32.

⁶¹⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 122.

⁶¹⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 129.

⁶²⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 127.

⁶²¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 127. So auch *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 31 (4. Okt.), S. 246.

⁶²² *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 1 (5. Jan.), S. 2.

⁶²³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 123. Siehe auch *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 29 (6. Sept.), S. 233 f. Zu der Frage, welcher Künstler welche Partie ausgeführt hat: CHENNEVIÈRES 1885, S. 128 f. Der letzte Stein wurde in die rechte Hand von Sainte-Geneviève eingesetzt. CHENNEVIÈRES 1885, S. 129.

⁶²⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 32 (18. Okt.), S. 438.

Pontifikat Felix' IV. (526–530) mit Mosaiken ausgeziert wurde (Abb. Nr. 129). Die namentlich unbekanntenen Künstler stellten die Parusie Christi dar, also dessen Wiederkehr am Ende der Tage. Hébert hat von der römischen Kirche auch das blau-gründige Spruchband entlehnt. Christus hält in seiner Linken eine sechsfach gesiegelte Schriftrolle. In der Mitte mag ein siebtes Siegel verdeckt sein, so daß an das Buch mit den Sieben Siegeln der Apokalypse zu denken wäre. Der Standort Christi ist durch einen Teppich ausgezeichnet, dessen Saum der langflügelige Engel mit seinem rechten Fuß berührt. Auf einer grünen Bodenzone kniet rechts sainte Geneviève in oben beschriebener Haltung. Hébert hat sie jung wiedergegeben, und Chennevières erwähnt, daß ihr die Gesichtszüge der Frau des Malers geliehen sind.⁶²⁵ Das jugendliche Alter teilt sie mit Jeanne d'Arc, die gerüstet, aber mit Rock, auf der anderen Seite kniet und eine Standarte hält. Jeanne verharrt nicht vornüber gebeugt wie Geneviève. Vielmehr blickt sie mit aufgerichtetem Oberkörper zu Christus und wird ihm durch die weißgekleidete Maria anempfohlen, welche ihr die rechte Hand auf die Schulter gelegt hat. Es fällt auf, daß Héberts Komposition starke Anleihen an den 1860 provisorisch angebrachten Apsisschmuck von Amaury-Duval enthält. Amaury-Duval gehörte zum Pariser Freundeskreis von Hébert.⁶²⁶

Die Aufnahme Jeanne d'Arcs in die Komposition stand spätestens seit Oktober 1879 fest,⁶²⁷ als die *Chronique des arts* schrieb: „Le sujet [...] représente le Christ assis, à qui des anges présentent Jeanne d'Arc et sainte Geneviève.“⁶²⁸ Auch diese Mitteilung entspricht nicht dem letztlich Geschaffenen, denn Christus steht, und es ist nur Jeanne, die präsentiert wird, allerdings von Maria, die hier wohl in ihrer Eigenschaft als Patronin Frankreichs fungiert. Es mag sein, daß Jeanne in dem Moment in die Apsis versetzt wurde, als die Bildfelder unter der Apsis wegfielen, wo ja für sie ein Feld vorgesehen war. Doch warum ist dann ausgerechnet die Heldin des Hundertjährigen Krieges dargestellt, und nicht etwa Charlemagne oder Louis IX, die ja beide seit alters her von der Kirche anerkannte Heilige waren?

Jeanne d'Arc gehört im Panthéon zu den interessantesten Gestalten, da das Gebäude zu einer Zeit dekoriert worden ist, in der die Franzosen mit großer Leidenschaft und Erbitterung um die Frage gestritten haben, zu welchem Lager die Jungfrau von Orléans gehöre – zum republikanischen oder zum katholischen. Jeanne, um 1410 im lothringischen Domrémy geboren, lebte zu Zeiten des Hundertjährigen Krieges, der im 14. und 15. Jahrhundert zwischen Frankreich und England wütete. Sie war ein Mädchen vom Lande, zu dessen Aufgaben es gehört hat, die Schafe zu hüten. Als Heranwachsende hörte sie die Stimmen des Erzengels Michael, der heiligen Margarethe und der heiligen Katharina. Sie befahlen ihr, dem Dauphin Charles mit Waffengewalt zu Hilfe zu kommen. Dieser besaß seit 1422 die Königswürde, konnte aber nicht in Reims gekrönt werden, solange die Engländer weite Teile des Landes beherrschten. Genau genommen waren es zwei Unternehmen, die ihr die Stimmen eingaben: die Befreiung der von den Engländern belagerten Stadt Orléans und das Geleit des Dauphins nach Reims. 1429 machte sich Jeanne auf den Weg. Den nachmaligen König Charles VII konnte sie von ihrer Mission überzeugen, und so nahm sie am Feldzug der französischen Truppen teil. Tatsächlich gelang es ihr, am 8. Mai 1429 Orléans zu befreien. Dieser Sieg bedeutete eine Wende des Krieges zugunsten Frankreichs. Am 17. Juli wurde Charles gekrönt. In der Folge suchte Jeanne die Engländer aus dem Pariser Raum zu verdrängen, und dabei geriet sie 1430 in die Gefangenschaft der mit den Engländern verbündeten Burgunder, welche sie ausgelie-

⁶²⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 123. An dieser Stelle auch: „Il m'est aussi revenu que l'auteur des cartons avait trouvé dans les traits du jeune brave écrivain d'art, M. Jos. Peladan, bien connu des lecteurs de l'Artiste, le premier type de la tête de son Christ.“

⁶²⁶ Véronique Rollet: Stichwort „Eugène-Emmanuel Amaury-Duval“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 3, München und Leipzig 1992, S. 110.

⁶²⁷ Siehe die Zeichnungen Héberts in AK JEANNE D'ARC 2003, S. 82–87.

⁶²⁸ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 31 (4. Okt.), S. 246. Die Nachricht gibt einen Planungsstand wieder, der von einem sitzenden Christus und Engeln ausgeht, welche die beiden Frauen Christus empfehlen.

fert haben. Der Bischof von Beauvais, Pierre Cauchon, machte ihr den Prozeß. Da sie das Männerhandwerk des Soldaten ausgeübt und gegen England gekämpft hat und sich dabei noch auf die Stimmen Heiliger berief, wurde Jeanne am 30. Mai 1431 auf dem Marktplatz von Rouen als Ketzerin und Hexe verbrannt.

Jeanne d'Arcs Leben, ihr Tod sowie die Bedeutung ihres Handelns lösten durch die Jahrhunderte hindurch mannigfaltige Auseinandersetzungen aus. War sie eine von Gott Gesandte oder war sie Komplizin des Satans? Ereilte sie eine gerechte Strafe oder war sie unschuldig? In der Diskussion stand gleichfalls die Rolle des Königs, der sie zuerst als willkommenes Werkzeug gebraucht und dann fallengelassen haben soll, als seine Ziele erreicht waren. Die Kirche geriet in die Kritik, da sie das Mädchen willfährig verurteilt haben soll. Kontrovers blieb zudem die Frage der Wahrhaftigkeit der von ihr vernommenen Stimmen. In der Aufklärung wurden sie für Einbildung gehalten, und Voltaire verfaßte ein Drama, welches diese zu reinen Halluzinationen erklärte.⁶²⁹ Der Gedanke, daß Jeanne eine Heilige im Sinne der katholischen Kirche sei, kam erst im 19. Jahrhundert auf. Damit sich diese Sicht durchsetzen konnte, mußte Jeanne aus dem liberal-republikanischen Lager herausgelöst werden, in dem sie seit den 1820er Jahren durch die historischen Arbeiten von Jules Michelet, Henri Martin und Jules Quicherat verankert war. Gerd Krumeich hat diesen Prozeß des Lagerwechsels bis zum Ersten Weltkrieg untersucht. Die genannten Historiker entwickelten eine Sicht auf die Jungfrau, die sich aus einem in der Revolution von 1789 entstandenen kollektiven Selbstbewußtsein speiste, als aus dem *peuple* die *nation* geworden war.⁶³⁰ Jeanne war für sie eine *filie du peuple*, die als einfaches Mädchen des Volkes die Befreiung des Landes erreicht habe. Dieses Bild besaß antiroyalistische und antiklerikale Facetten. Es betonte die negativen Seiten des Königs, der die junge Kämpferin mit Skepsis betrachtet und daran gehindert hatte, ihr Werk fortzusetzen. Daß es sich so verhielt, konnte Quicherat sogar quellenmäßig belegen, denn er zog erstmals die Chronik von Perceval de Cagny heran. Perceval schrieb als Zeitgenosse mit Zugang zu den Akteuren, da er im Dienste des Duc d'Alençon stand, der zu Jeannes Begleitern zählte. Er wußte zu berichten, daß es Neid, Mißgunst und mangelnder Mut des Königs und seiner Berater gewesen waren, welche die Jungfrau zu Fall gebracht haben.⁶³¹

Die katholische Welt hatte in jenen Jahren noch keine eigenständige Position entwickelt, die insbesondere auf den Vorwurf, die Retterin der Nation auf den Scheiterhaufen gebracht zu haben, antwortete. Dies änderte sich, als Félix Dupanloup, seit 1849 Bischof von Orléans, Jeanne als Lichtgestalt der Kirche entdeckte. Ausschlaggebend war die Argumentation von Guido Görres, dem Sohn des Publizisten und Gelehrten Joseph Görres. 1834 hat Görres ein Buch über Jeanne d'Arc publiziert, welches 1843 in französischer Übersetzung vorlag.⁶³² In dieser Schrift legte der Autor dar, daß Jeanne es vermocht habe, das Schwache über das Starke siegen zu lassen. Dies sei nur möglich, „wenn der allmächtige Gott selbst zwischen die Kämpfer tritt und seine Hand wunderbarer Weise in den natürlichen Lauf der Dinge eingreift“. Es liege

im Plan seiner [Gottes] ewigen Weisheit, daß er vor den Augen der Welt die Klugheit der Weisen durch die Einfalt der Kinder beschämte und mit dem schwachen Lilienstengel die stolze Eiche zerschlägt, auf daß [...] die Welt erkenne, daß ein Gott im Himmel lebet und Er der Herr ist und Ihm die Ehre gebührt.⁶³³

⁶²⁹ Zu Voltaires „Pucelle“ siehe KRUMEICH 1989, S. 25 f.

⁶³⁰ KRUMEICH 1989, S. 28.

⁶³¹ KRUMEICH 1989, S. 76.

⁶³² KRUMEICH 1989, S. 123. GÖRRES 1834. La vie de Jeanne d'Arc, d'après les chroniques contemporaines, Paris 1843.

⁶³³ GÖRRES 1834, S. 2, zitiert nach KRUMEICH 1989, S. 125.

Dupanloup hat sein Wissen über Jeanne nahezu ausschließlich von Görres bezogen.⁶³⁴ Auch wenn der Deutsche nicht explizit ausgesprochen hat, daß die Jungfrau von Orléans eine Heilige sei, so tat dies ein anderer, nämlich Henri Wallon. Er hat die Jeanne d'Arc-Forschung der katholischen Seite maßgeblich geprägt, und im Gegensatz zu vielen Katholiken akzeptierte er weitgehend die Standpunkte der republikanischen Forschung, so zum Beispiel die Verratstheorie: Jeanne d'Arc habe ihre von Gott gegebene Mission gegen die „hostilité sourde et constante des principaux conseillers de Charles VII“ durchsetzen müssen.⁶³⁵ Es war in seinen Augen nicht die Kirche an sich, die Jeanne verurteilt habe, sondern ein treuloser Bischof in englischen Diensten.⁶³⁶ Wallon ging es um die Wahrhaftigkeit ihrer Sendung, und diese enthob die Gestalt Jeannes dem Parteienhader. So konnte sie eine allgemein akzeptierte Identifikationsfigur werden, in der auch die von den Republikanern betonte Vaterlandsliebe zu ihrem Recht kam:

Jeanne a été, par toute sa vie, une sainte, et par sa mort, une martyre: martyre des plus nobles causes auxquelles on puisse donner sa vie, martyre de son amour de la patrie, de sa pudeur, et de sa foi en Celui qui l'envoya pour sauver la France!⁶³⁷

Wallon bestärkte den Bischof von Orléans, die Heiligsprechung zu betreiben, und Dupanloup verschrieb sich dieser Aufgabe zeit seines Lebens. 1869 wurde der Kanonisierungsprozeß in Gang gesetzt, der sich als mit vielen Schwierigkeiten behaftet erwies. Zunächst einmal mangelte es an der Unterstützung durch den französischen Episkopat.⁶³⁸ Bis zum Tod des Bischofs 1878 (sein Grab in der Kathedrale von Orléans hat übrigens Chapu geschaffen, der Bildhauer des saint Germain) hatte sich der Jeanne-Kult nur sehr spärlich verbreitet, zumal der Vatikan theologische Bedenken gegen eine Kanonisierung vorbrachte.⁶³⁹ Die Lage sollte sich jedoch ändern, nachdem die Republikaner 1878/79 die Republik als definitive Staatsform durchgesetzt hatten. Nun war ein gewaltiger Anstieg in Jeannes Verehrung zu verzeichnen, der in seiner Vehemenz sogar die Kanonisierung gefährdete: Während eines laufenden Heiligsprechungsverfahrens galt das „non cultu“-Gebot, und dessen eklatante Verletzung konnte zu einem Abbruch des Kanonisierungsprozesses führen.⁶⁴⁰

Die Situation am Ende der 1870er Jahre hat eine Vorgeschichte, die auf die Gründungsbedingungen der Republik zurückreicht, welche bereits im Zusammenhang mit den Bildern Delaunays zur Sprache gekommen sind. Die Katholiken entfalteten nach der Niederlage von 1870, dem Verlust Elsaß-Lothringens und den Exzessen der Kommune eine reiche und durchaus aggressive Tätigkeit gegen die Republik. In einem irrationalen Amalgam aus Glauben und Wertkonservatismus monarchischer Prägung forderten sie von den Franzosen Umkehr und Buße. Getragen wurden diese Aktivitäten von religiösen Sammlungs- und Erneuerungsbewegungen, die regelrecht zu Massenbewegungen anschwellen. Krumeich weist zu Recht darauf hin, daß der kämpferische Antiklerikalismus der Republikaner ohne die klerikal-royalistische Massenfront nicht zu verstehen ist (erinnert sei an Gambettas „Le cléricalisme: voilà l'ennemi“).⁶⁴¹ Von den Angriffen der Katholiken bedrängt, gingen die Republikaner zu einer offen betriebenen Republikanisierung der Massen über, was die Verbitterung im katholischen Lager wiederum verstärkte. Schulen, als politische Vermittlungsinstanz erster Güte verstanden, wurden reihenweise aus kirchlicher Obhut gerissen, und zum vordringlichsten Ziel der Republikaner wurde nach 1879 die 1905 erreichte Trennung von Staat und Kirche. Wie Krumeich ausführt, hat der Jeanne-Kult erst

⁶³⁴ KRUMEICH 1989, S. 128.

⁶³⁵ WALLON 1860, Bd. 1, S. 286 (als Anm. zu S. 82).

⁶³⁶ KRUMEICH 1989, S. 196.

⁶³⁷ WALLON 1860, Bd. 2, S. 282.

⁶³⁸ KRUMEICH 1989, S. 171.

⁶³⁹ KRUMEICH 1989, S. 171.

⁶⁴⁰ KRUMEICH 1989, S. 204.

⁶⁴¹ KRUMEICH 1989, S. 166.

am Ende des Jahrzehnts eine beträchtliche Stärke erreicht, und 1879 ist Héberts Apsis-Bildprogramm mit Jeanne erstmals faßbar. Der Kunstadministration stand seit Februar des Jahres der Republikaner Turquet vor, und von daher werden sich die „incertitudes administratives“ erklären, von denen Chennevières spricht.

Überhaupt war es ein Wagnis, die Jungfrau an solch einem prominenten und nobilitierten Platz in die Dekoration aufzunehmen, denn zu diesem frühen Zeitpunkt konnte über die Entwicklung und Stetigkeit des Jeanne-Kultes noch keinerlei Prognose abgegeben werden. Die Entscheidung beeindruckt um so mehr, als daß das komplizierte und kostenintensive Medium des Mosaiks keinerlei Revidierungen zuließ. Es gehört zur spezifischen Geschichte des Panthéons, daß kurze Zeit später am selben Ort der katholischen Sichtweise Héberts widersprochen wurde. Jules Lenepveu, dessen Bilder zur Vita Jeanne d’Arcs ab 1886 entstanden, sollte den republikanischen Standpunkt einnehmen. Das im Panthéon eingegangene Risiko fiel immerhin nicht auf die Verantwortlichen zurück: Im Januar 1894 beschloß die vatikanische Ritenkongregation, Papst Leo XIII. die Eröffnung des Heiligsprechungsprozesses vorzuschlagen; Jeanne erhielt das *venerabilis*-Attribut, womit sie offiziell im katholischen Lager angekommen war.⁶⁴² 1909 wurde sie dann selig- und 1920 heiliggesprochen.

Jeanne d’Arcs Darstellung in einem Apsismosaik blieb kein Einzelfall. Sie ist auch auf dem Chormosaik in der Kirche Sacré-Cœur auf dem Pariser Montmartre zu finden (Abb. Nr. 130). Die Errichtung dieser Kirche war Anliegen der sog. Sacré-Cœur-Bewegung, die Frankreich nach 1871 als Zeichen der Umkehr dem Herzen Jesu weihen wollte, ein Ziel, welches bereits am 24. Mai 1873 erreicht war.⁶⁴³ Folgerichtig hat der Staatspräsident MacMahon den Kirchenbau, der auf eine private Initiative zurückging, zur nationalen Sache erklärt, und noch im selben Jahr hat das klerikal-monarchisch dominierte Parlament einen entsprechenden Beschluß gefaßt.⁶⁴⁴ Die Kirche wurde zwischen 1875 und 1914 nach Plänen von Paul Abadie errichtet. Sie entstand zeitgleich zur Dekoration des Panthéons, und es lassen sich bemerkenswerte Parallelen zwischen beiden Projekten feststellen. Im Zentrum des Mosaiks von Sacré-Cœur ist Jeanne d’Arc zusammen mit Maria, dem Erzengel Michael, einer Personifikation Frankreichs sowie Papst Leo XIII. in gemeinsamer Verehrung Christi wiedergegeben. Dieser breitet gebieterisch die Arme aus und bietet inmitten eines Strahlenkranzes sein goldenes Herz zur Schau. Das Mosaik, dessen Fläche ein Vielfaches von dem des Panthéons umfaßt, hat Luc-Olivier Merson entworfen, der von Chennevières seinerzeit mit einem Wandbildauftrag für die Cour de cassation beauftragt worden war und den Karton für den Saint Michel-Teppich in der Sakristei des Panthéons geschaffen hatte. Es entstand 1912–22, also in einer Zeit, als der Jeanne-Kult längst etabliert und durch den Ersten Weltkrieg sogar noch verfestigt worden war. Eng mit dem Panthéon verbunden ist die Inschrift unterhalb des Chormosaiks: In dem SSMO CORDI JESU GALLIA PENITENS ET DEVOTA ET GRATA⁶⁴⁵ liegt eine direkte Absage an den republikanischen Kult, wie er im AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE zum Ausdruck kommt. Der Lage der Kirche Sacré-Cœur ist ebenfalls Bedeutung beizumessen: Der Montmartre gehörte seit 1860 zum Pariser Stadtgebiet und hat die Montagne Sainte-Geneviève als höchsten Punkt der Stadt abgelöst. Aufmerksamen Beobachtern dürfte nicht entgangen sein, daß dem Panthéon seitdem nur noch der zweite Rang zukam, daß die Kirche, gemessen in Höhenmetern, über das republikanische Monument triumphiert.

⁶⁴² KRUMEICH 1989, S. 192 f.

⁶⁴³ HAVARD 1895, S. 175.

⁶⁴⁴ KRUMEICH 1989, S. 165.

⁶⁴⁵ „Dem allerheiligsten Herzen Jesu das reuige, ergebene und dankbare Gallien“.

Bonnat: Saint Denis' Martyrium (1874–85)

Mit Léon Bonnat erging der Auftrag, die Enthauptung des französischen Nationalheiligen und ersten Bischofs von Paris, saint Denis, zu malen, an einen Star der französischen Malerei.⁶⁴⁶ Bonnat, der in seiner Zeit zusammen mit Meissonier und Cabanel zu den kommerziell erfolgreichsten Künstlern gehörte, stammte aus dem französischen Teil des Baskenlandes und verbrachte seine frühen Jahre in Madrid, wo er noch sehr jung Unterricht in der Malerei erhielt und erste öffentliche Erfolge feiern konnte. Als er 1854 nach Paris kam, galten seine Bilder aufgrund ihrer spanischen Prägung als unkonventionell, doch bewog ihn das künstlerische Milieu der französischen Hauptstadt zu einer Anpassung an die akademische Tradition. Bonnat wurde einige Jahre vor Laurens Schüler von Léon Cogniet an der *École des Beaux-Arts* und sollte 1881 den Sitz seines Lehrers in der *Académie des Beaux-Arts* einnehmen. Seine Karriere verdankt Bonnat in erster Linie der Porträtmalerei. So wie Cabanel die Gesellschaft des Zweiten Kaiserreichs im Bilde festhielt, tat es Bonnat für die der Dritten Republik. Mehr als 200 Portraits aus dieser Zeit sind bekannt, darunter befinden sich mit zwei Ausnahmen sämtliche Präsidenten der Republik. Die reich strömenden Einkünfte verwandte der Maler zum Aufbau einer Kunstsammlung, die er seiner Heimatstadt Bayonne vermachte.⁶⁴⁷ Neben dem Erfolg teilte Bonnat mit Cabanel eine weitere Eigenschaft, denn auch ihn suchte Chennevières ausdrücklich für das Panthéon zu gewinnen, um ihn wieder zurück auf das Feld der wahren Kunst zu führen:

L'admirable série de portraits historiques, qui fera de Bonnat l'Hyacinthe Rigaud de notre siècle, lui avait trop fait oublier à lui-même qu'il était le peintre du Saint Vincent de Paul⁶⁴⁸, l'un des meilleurs tableaux de notre temps, et de l'Assomption de la Vierge,⁶⁴⁹ qui lui valut la médaille d'honneur du Salon, avant d'aller décorer l'église de Bayonne, sa ville natale.⁶⁵⁰

Hyacinthe Rigaud war der bedeutendste französische Porträtist der Jahrzehnte um 1700; er arbeitete für den Hof in Versailles, und sein Hauptwerk ist das 1701 vollendete, heute im Louvre befindliche Paradebildnis von Louis XIV, welches dem Selbstverständnis des Sonnenkönigs am nächsten gekommen sein dürfte. Chennevières bescheinigte Bonnat ein kräftiges künstlerisches Temperament, welches ihn für schreckliche Sujets wie Enthauptungen prädestinierte.⁶⁵¹ In der Tat eignet Bonnats Historien ein Hang zum Dramatischen, und wie Laurens geht sein Realismus zuweilen bis an den Rand des Erträglichen. Als Beispiel sei sein „Hiob“ angeführt, ein nackter, mit Gott hadernder, aber ihm ergebener Greis (Abb. Nr. 131).⁶⁵² Neben dem psychologischen Interesse an einer ehemals hochgestellten Person, die nun arm und verlassen im Stroh sitzt, galt die Aufmerksamkeit des Malers besonders der Epidermis seines welken Leibes.

Der Panthéonsauftrag erging am 12. Mai 1874 an den Maler.⁶⁵³ Daß Bonnat sich mit der Ausführung viele Jahre Zeit ließ, erklärt sich wohl aus dem Umstand, daß er lukrative Aufträge solchen, die zwar Ehre, aber – gemessen an dem, was er sonst fordern konnte – wenig Geld einbrachten, immer wieder vorgezogen hat. 1878 konnte Bonnefoy nicht einmal von vagen Vorstellungen des Meisters Mitteilung machen. 1882 meldete die *Chronique des arts*, daß Bonnat am Werk arbeite und es vielleicht im nächsten Salon ausstellen werde.⁶⁵⁴ Die Kunstwelt mußte noch bis 1885 warten,⁶⁵⁵

⁶⁴⁶ Zu Bonnat als Malerfürst siehe SFEIR-SEMLER 1992, S. 432 f. Zu Cabanel, Meissonier und Bonnat als die kommerziell erfolgreichsten Maler des 19. Jahrhunderts ebd., S. 452 und 458.

⁶⁴⁷ Siehe Elmar Stolpe: Stichwort „Léon Bonnat“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 12, München und Leipzig 1996, S. 574 f.

⁶⁴⁸ SALON 1866, Kat. Nr. 206: Saint Vincent de Paul prenant la place d'un galérien.

⁶⁴⁹ Gemalt 1869, Bayonne, église Saint-André.

⁶⁵⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 87.

⁶⁵¹ „La vigueur de son tempérament d'artiste désignait assez Bonnat pour un si effrayant sujet.“ CHENNEVIÈRES 1885, S. 87.

⁶⁵² SALON 1880, Kat. Nr. Nr. 395.

⁶⁵³ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 197, Dossier 16.

⁶⁵⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1882, Nr. 31 (14. Okt.), S. 238.

⁶⁵⁵ SALON 1885, Kat. Nr. 303. Abb. in *Gazette des Beaux-Arts* (1. Juli 1885).

doch war dies selbst für die zweite Ausgabe des Panthéonführers zu spät. Hier bleibt Bonnat unerwähnt. Gleichwohl war er Bonnefoys an die Künstler gerichtete Bitte um Mitteilung nachgekommen, und Chennevières ist es, der seine Darlegungen überliefert:

La scène se passe devant le temple de Mercure, sur les degrés du temple, dont on ne voit que la base de deux colonnes. Entre ces colonnes, le Proconsul avec des licteurs, etc. Au centre du tableau, le saint, que l'on vient de décapiter sur un billot, se penche pour ramasser sa tête, qu'il prend avec ses deux mains; à droite le bourreau, terrifié, laisse tomber sa hache saignante, tandis que le sacrificateur romain, tout aussi terrifié, se penche pour bien voir ce que fait le saint; à droite et à gauche du saint les cadavres décapités de deux acolytes.⁶⁵⁶

Nach der Legende ist saint Denis zusammen mit zwei Gefährten geköpft worden. Die Stätte der Hinrichtung lag auf dem *mons Martis*, dem heutigen Montmartre, der seinen Namen durch die Umbildung der antiken, auf Mars bezogenen Bezeichnung in *mons Martyrum* erhielt. Bonnat läßt uns Zeuge werden, wie der soeben enthauptete Bischof noch lebendig ist (Abb. Nr. 132). Er greift nach seinem vom Richtblock gefallenen bärtigen Haupt, dessen Augen nach oben starren, und wird mit ihm unter dem Arm noch einige Kilometer nordwärts gehen (als Kephalphor – „Kopfräger“), bis sein Leben dann doch verlischt. An Ort und Stelle beerdigt, wird aus der Grabstätte später die Abteikirche Saint-Denis. Bonnat verlegt die Szene vor einen Tempel, den Merkurtempel, wie er sagt. Der Platz des Richtblocks ist über drei Stufen zu erreichen, und dahinter steigen weitere Stufen zum Tempel hinauf, dessen Säulen sich von einem blauen Himmel abheben. Die mächtigen Säulentrommeln lassen sich unschwer als die des Panthéonportikus identifizieren, und da das Bild am Eingang angebracht ist, kann man sich mit einem Blick ins Freie unmittelbar davon überzeugen. Mit der Verwendung der Portikussäulen des Panthéons für die Kennzeichnung eines Tempels auf dem Montmartre wird allerdings ein falscher Ortsbezug hergestellt.

Die annähernd quadratische Komposition ist mit wenigen, aber wirkungsvollen Mitteln um das Wunder der Kopfergreifung arrangiert. Das Haupt des Bischofs zielt bereits ein Heiligenschein, und vor dem Hals breitet sich anstelle des Kopfes eine übernatürliche Lichtzone aus. Zunächst einmal besteht ein Kontrast zu den beiden Gefährten, die saint Denis im Martyrium vorangegangen sind, und deren Leiber leblos auf den Stufen liegen – und zwar so, daß der Betrachter in die blutigen Hälsen schaut. Besonders der linke Leib ist so drapiert, daß der nahsichtige Betrachter darauf gestoßen wird. Der Kopf eines Gefährten liegt am unteren Bildrand; er ist nimbiert, allerdings nur ringartig und nicht scheibenförmig wie saint Denis, auf daß die Hierarchie der Heiligkeit gewahrt bleibe. Wesentlich entscheidender für die Wirkung des Bildes sind jedoch der Scharfrichter – als roher Knecht von der Statur eines Gladiators und nur mit Schurz und Kopfbinde angetan – und der bärtige römische Priester in seiner weiß-roten *toga praetexta*. Während der Scherge von der Haltung her zurückweicht und dabei erstarrt, macht sich in seinem Gesicht wenig mehr als Verblüfung breit, was an Reaktion nicht gerade viel ist. Anders der Priester, der aus dem Staunen nicht mehr herauskommt. Mit ausgebreiteten Armen, unmittelbarer Reflex auf das, was er sieht, beugt er sich vor, um von hinten zu sehen, wie Gott seinen Diener die Hinrichtung überleben ließ. Für ihn geht es um die Wahrhaftigkeit seiner heidnischen Religion, die durch die offensichtliche Wirkmächtigkeit Gottes in sich zusammenfällt. Links neben dem Priester sieht man Gewand und Fuß eines dritten Zeugen, der vor Schreck das Weite sucht. In dem Moment, wo für alle sichtbar der alte Kult gebrochen ist, kommt aus dem Himmel ein Engel herabgestürzt und bringt dem Bischof Palmenzweig und Krone des Martyriums. Trotz der Wolken, die bei Engelserscheinungen normalerweise die Zugehörigkeit zu einer irrealen Sphäre kennzeichnen, ist der Himmelsbote als äußerst handfest-muskulöse Erscheinung

⁶⁵⁶ Bonnat, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 87.

wiedergegeben. Bonnat lehnte sich in der Körperbildung und der Tatsache seiner Nacktheit an Vorbilder der italienischen Renaissance an, etwa an Michelangelo und Luca Signorelli. Im 16. Jahrhundert wird der Engel dann in der Form in die Malerei eingeführt, in der ihn Bonnat verwendet. Zu denken ist etwa an Caravaggios 1600 gemaltes Altarbild der Matthäuskapelle in der französischen Kirche San Luigi in Rom (Abb. Nr. 133), auf dem ein Engel dem Evangelisten Matthäus (dessen Attribut er zugleich ist) das Evangelium eingibt, oder auch an das benachbarte Wandbild, welches sein Martyrium wiedergibt (Abb. Nr. 134). Ein Engel dieser Art findet sich bereits bei Jacopo Tintorettos 1548 vollendetem Bild „San Marco libera uno schiavo“ (Abb. Nr. 135), und es sind Martyriumsszenen, in denen er vornehmlich in Erscheinung tritt.

Alles im Bild ist um das Wundergeschehen herum arrangiert. Den Bildraum hat Bonnat dabei als Bühne aufgefaßt, auf der alle Beteiligten so tun, als wären sie vom Wahrnehmen des Geschehens vollkommen absorbiert, und als wüßten sie um niemanden im Zuschauerraum; und doch ist alles auf den Zuschauer hin ausgerichtet. Diesen vorgeblich uneingestandenem Betrachterbezug, der den Besucher des Panthéons zum unbemerkten Zeugen des Geschehens macht, bringt Germer auf den treffenden Ausdruck der „Einbeziehung des Betrachters durch seinen Ausschluß“, ein Kunstgriff zur Steigerung der Illusion, der darin besteht, glauben zu machen, daß sich das Geschehen um seiner selbst willen vollziehe und eben nicht um des Betrachters willen.⁶⁵⁷ Um die Authentizität des Geschehens sicherzustellen, hat die formale Organisation unbedingten Vorrang. Die Personen und die Leichen sind so angeordnet, daß sie die Bedeutungsmitte des seinen Kopf ergreifenden saint Denis umfahren. Bonnat zeigt sich hier als geschickter Regisseur, denn die Anordnung ist derart natürlich motiviert, daß sich die formale Organisation von selbst ergeben zu haben scheint. Der Priester und der Scharfrichter sind in ihrer demonstrativen Gestik und in ihrer auf Silhouettenbildung hin angelegten Statuarik bedeutende Glieder eines das Wundergeschehen einschließenden Kreises, der durch die blutige Axt, den ausgestreckten Arm des toten Gefährten und den Palmzweig des Engels geschlossen wird. Und dadurch, daß der Palmzweig den Kreis noch nicht gänzlich geschlossen hat, entsteht der Eindruck, als hätte der herannahende Engel seinen definitiven Platz noch nicht ganz eingenommen; er erscheint noch mitten im Flug. Mit einem weiteren Kunstgriff vermag Bonnat schließlich den Anschein zu erwecken, als würde das Bild jenseits der ihm gesteckten Grenzen weiterlaufen. Immer wieder schneidet die Bordüre Bildelemente an, die als darunter weitergehend angedeutet sind. Das eingesetzte Mittel ist subtil und macht sich etwa beim angewinkelten Arm des Scharfrichters bemerkbar, beim Nimbus des Gefährtenkopfes und beim Fuß des Engels.

Von Bonnat hat sich eine Kompositionsskizze erhalten (Abb. Nr. 136), die aufgrund ihrer großen Abweichung vom ausgeführten Bild an den Anfang seiner Bildfindung gesetzt werden muß. Bereits hier vollzieht sich das Geschehen vor Säulenstellungen, die sehr wohl die des Panthéons sein können. Allerdings hat Bonnat noch nicht den Moment des Greifens nach dem abgeschlagenen Haupt vorgesehen, sondern den sich daran anschließenden, als saint Denis sich den Kopf wieder aufsetzte (so daß er doch nicht als Kephalphor von dannen gezogen wäre). Der Heilige steht hinter dem Richtblock inmitten seiner gemetzten Gefährten, und der Scharfrichter, der hier noch voll bekleidet ist, nimmt schon die Haltung ein, die Bonnat später ausarbeiten sollte. Vom entsetzten Priester und vom Engel ist noch keine Spur. Die Skizze trägt noch keine Anzeichen einer stringenten Anordnung und Zusammenfassung der Bildelemente. Welch einen weiten Weg Bonnat hierin zurückgelegt hat, belegt die Figur am linken Bildrand. Wiewohl sie auch hier bereits angeschnitten ist (der

⁶⁵⁷ GERMER 1988, S. 13.

Kopf, so scheint es, ragt bereits aus der Komposition heraus), werden von ihr in der endgültigen Fassung nur noch der Fuß und ein Teil des Mantelsaums übrig bleiben.

Dem Wunderglauben liegt die Annahme zugrunde, daß sich das übernatürliche Geschehen auch tatsächlich zugetragen habe. Bonnat hatte als einziger Künstler im Panthéon die Aufgabe, ein unmittelbar sich vollziehendes Wunder zur Darstellung zu bringen, und er erfüllt sie mit einem Aufgebot an illusionistischen Mitteln, die dem Geschehen Authentizität verleihen. Dennoch erweist es sich, daß das Bild vor den Augen des Besuchers immer wieder springt zwischen der unmittelbaren sinnlichen Überwältigung und dem Bemerkten der höchst artifiziellen Komposition. Dem Zeitgenossen wird nicht verborgen geblieben sein, daß Bonnat in der Tradition des in jenen Jahren beliebten Exekutionsgenres steht, dessen Vertreter gerne Treppenstufen genutzt haben, um dahingestreckte Leiber, entseelte Köpfe und sich ihren Weg suchende Blutströme zu zeigen. 1870 malte der jungverstorbene Alexandre Regnault in großem Format einen durch das Schwert Enthaupteten (Abb. Nr. 137). Da solche Hinrichtungen als besonders grausam galten und in Frankreich diese Methode seit 1792 durch Joseph-Ignace Guillotin mechanisiert war, mußte man sich in anderen Epochen und Kulturkreisen nach Themen umsehen. Regnault wurde im maurischen Spanien fündig und betitelte sein Werk „Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade“.

Über Bonnats *saint Denis* ist anstelle eines Friesbildes ein halbrundes Bildfeld von Galland eingesetzt. In identischer Ausführung mit dem gegenüberliegenden *Saint Denis*-Bild besitzt es eine Bordürenrahmung mit einer mittig aufgemalten Tafel, die in römischen Ziffern das Jahr der letztendlichen Profanierung, 1885, bezeichnet. Dennoch nimmt der Rahmen religiöse Symbolik auf, nämlich ein geschwungenes Inschriftenfeld mit der JHS-Formel einschließlich dem aus einer Abkürzungstilde entwickelten Kreuz sowie Palmzweige nach beiden Seiten. Die Bordürenmedaillons tragen die Initialen SD für *saint Denis*. Ohne daß sich Belege dafür gefunden haben, kann man folgern, daß der Nationalheilige auch nach 1885 noch eine Akzeptanz besaß, welche die für das Panthéon zuständigen Administratoren zum Ausdruck bringen wollten. Der untere Rahmen wurde gegenüber allen anderen besonders reich verziert. So ist bei den Bildern von *saint Denis* das Pariser Stadtwappen – ein Segelschiff unter einem Streifen mit französischen Lilien – eingefügt, und oben in der Mitte prangen die Initialen der *sainte Geneviève*, die den Märtyrer besonders hoch verehrt hat. Auf ihre Initiative soll der Bau einer ersten Kirche über seinem Grab zurückgehen.⁶⁵⁸

Die Umwidmung des Panthéons 1885

Da Bonnats Bild in dem am 1. Juli 1885 eröffneten Salon gezeigt wurde, ist es im Panthéon erst an seinen Platz gekommen, nachdem die bis heute letzte große Kehrtwende des Ortes vollzogen worden war. Am 22. Mai 1885 starb Victor Hugo, der wortgewaltige Schriftsteller und unermüdliche Verteidiger der Republik. Hugo war in den Jahren der Dritten Republik zur Symbolfigur seiner Zeit aufgestiegen, und am Tag nach dem Tod des 83jährigen schlug eine Gruppe Abgeordneter dessen Panthéonisierung vor. Am 26. Mai erließ der Präsident der Republik, Jules Grévy, ein Dekret, welches die Säkularisierung des Gebäudes verfügte.⁶⁵⁹ In der Folge regte sich großer Protest unter den Konservativen, allen voran von Seiten der Katholiken.⁶⁶⁰ Sie konnten es nicht verhindern, daß die seit 1852 in der Kirche *Sainte-Geneviève* beheimateten Geistlichen ausziehen mußten.

⁶⁵⁸ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 17–21, S. 221–224; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 39 ff.

⁶⁵⁹ GARIEN 1900, S. 814.

⁶⁶⁰ VERGNETTE 1994, S. 52 (mit Literatur).

Die Entwicklung, die 1885 zum Abschluß kam, hatte ihren Anfang zu Beginn des Jahrzehnts genommen, als im Parlament immer lautstärker die Laisierung des Panthéons gefordert wurde. Am 19. Juli 1881 verabschiedete man die „Loi réaffectant le monument au culte des vertus civiques par l’inhumation des grands hommes représentant les valeurs républicaines“.⁶⁶¹ Das Gesetz hatte Panthéonisierungen grundsätzlich ermöglicht, ohne daß ein konkreter Anlaß dafür bestanden hat. Mit dem Tod Hugos war er endlich gegeben, und die Beisetzung des Schriftstellers fand am 1. Juni 1885 im Rahmen einer großen, politisch motivierten Liturgie statt.⁶⁶² Wie sehr Hugo als Fels in der Zeit erachtet worden war, mag das 120 m lange Panorama-gemälde belegen, welches die Maler Alfred Stevens und Henri Gervex anläßlich der Weltausstellung 1889 in den Tuileries errichtet haben, wo es sich bis 1896 befand. Ihre „Histoire du siècle“ schlug einen Bogen von 1789 bis 1889 und gewährte Hugo den zentralen Platz. Er präsidiert gewissermaßen einer Versammlung von 640 Persönlichkeiten aus einhundert Jahren, die sich in chronologischer Abfolge unter einer imaginären Kolonnade in den Tuileries versammelt haben.⁶⁶³ Eine zweite bedeutende Ehrung durch die Kunst erfuhr der Schriftsteller im Pariser Hôtel de ville. Puvis de Chavannes malte 1892–94 das Bild für den Plafond der *escalier d’honneur*. Als Thema wurde eine „glorification de la Ville de Paris“ gewählt, und diese Ehrung geschah dadurch, daß Hugo ihr seine Harfe, Attribut des Dichters, darbringt.⁶⁶⁴ Ursprünglich ist der Auftrag an Puvis de Chavannes’ Panthéonskollegen Delaunay gegangen, der jedoch starb, ohne über eine Skizze hinausgekommen zu sein.

Mit der Umwidmung des Gebäudes wurde auch die Giebelinschrift von 1791 wieder angebracht. Doch blieben bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts weitere Bestattungen im Panthéon die große Ausnahme. 1889, im Centenaire der Revolution, kam es allerdings gleich zu vier Panthéonisierungen: Am 4. August, hundertster Jahrestag der Abschaffung aller feudalen Rechte, zogen Jean-Baptiste Baudin, Lazare Carnot, Théophile Malo Corret de La Tour d’Auvergne und die Asche des Revolutionsgenerals François Séverin Marceau ein.⁶⁶⁵ Ansonsten kam nur noch Marie François Sadi-Carnot hinzu,⁶⁶⁶ Enkel des ebengenannten Mathematikers und Schöpfers der *levée en masse*. Er ist 1887 Jules Grévy im Amt des Präsidenten gefolgt und wurde im Juni 1894 in Lyon von einem Anarchisten ermordet.

Was die Ausstattung des dechristianisierten Gebäudes anging, erhoben sich als erstes Stimmen, die Chenavard sein 1852 abgebrochenes Unternehmen fortsetzen lassen wollten. Die *Chronique des arts* berichtete am 13. Juni von dem Gelübde eines Mannes namens Guichard:

Que l’État restitue à M. Chenavard le soin de décorer le Panthéon, soin qui lui avait été retiré après le coup d’Etat de Décembre, malgré l’avancement de ses travaux, et que, au besoin, il soit donné une autre destination aux œuvres d’art qui existent au Panthéon et qui ne répondent pas à l’esprit de sa nouvelle destination.⁶⁶⁷

Chenavard selbst hatte bis ans Ende seines Lebens zumindest auf eine Teilrealisierung seiner Arbeiten im Panthéon gehofft. Das geht aus einem Nachruf auf ihn hervor, in dem es hieß, daß er finanzielle Mittel zur Umsetzung des zentralen Bodenmosaiks mit der Darstellung der Philosophie der Geschichte hinterlassen hätte – „dernier exemple du désintéressement et des hautes convictions qui l’ont toujours animé et soutenu.“⁶⁶⁸

⁶⁶¹ DECRAENE 2005, S. 111.

⁶⁶² Siehe BEN-AMOS 1984.

⁶⁶³ Siehe REINACH 1889.

⁶⁶⁴ AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 285 ff und Kat. Nr. 118.

⁶⁶⁵ DECRAENE 2005, S. 111.

⁶⁶⁶ DECRAENE 2005, S. 111.

⁶⁶⁷ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1885, Nr. 23 (13. Juni), S. 180 f.

⁶⁶⁸ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1895, Nr. 16 (20. April), S. 159. Siehe auch R. 1895 (eine Woche nach Erscheinen dieses Artikels ist Chenavard gestorben).

Die laizistische Republik war jedoch weder gewillt, Chenavard erneut zu beauftragen, noch gab es Bestrebungen, die bis dato angebrachten Bilder zu entfernen. Da sechs Bildensembles bereits vollendet waren und fünf weitere Künstler noch Aufträge von Chennevières in der Tasche hatten, war der Spielraum im Panthéon nicht groß. Keiner der Aufträge wurde annulliert, und außer Humbert ließ man die Maler unbehelligt weiterarbeiten. Drei der vier nach 1885 vergebenen Aufträge sind jedoch explizit dem republikanischen Geist verschrieben, so daß der Zyklus entscheidende Modifikationen erfuhr. Ein Sonderfall ist Puvis de Chavannes, der 1893 ein weiteres Mal mit einer Bildgruppe beauftragt wurde. Er blieb den alten Bahnen treu, und man ließ ihn, den Altmeister, gewähren.

Von einer kohärenten und planvollen republikanischen Kunstpolitik kann nicht gesprochen werden. Zwar hatte die Republik ein großes Interesse, ihre gesellschaftlichen Ideale über die Kunst zu distribuieren, doch geschah dies nicht im Panthéon. Republikanische Kunst entfaltete sich vielmehr in solchen Gebäuden, in denen der Bürger mit dem Staat in Berührung kam.⁶⁶⁹ In erster Line erhielten Rathäuser im ganzen Land dekorativen Schmuck, angeführt vom Pariser Hôtel de ville und den Mairies der Arrondissements.⁶⁷⁰ Republikanische Bildwelten waren bevorzugt dem Realismus verpflichtet⁶⁷¹ und zeigten mit Vorliebe Menschen des Alltags und der Arbeit⁶⁷² sowie Feierlichkeiten.⁶⁷³ Besonders letzteres galt als geeignetes Sujet, um ein unbeschwertes Leben im Zeitalter der Republik zu suggerieren. Da jedes Rathaus über eine Salle de fêtes verfügte, boten sich viele Flächen für dieses Thema. Authentizität verlieh man solchen Werken durch möglichst viel Zeitkolorit, besonders in der Mode, aber auch in den Physiognomien. Ebenfalls war in jedem Rathaus ein Trauzimmer vorhanden, in dem die *mariage civile* vorgenommen wurde, welche der kirchlichen Trauung Konkurrenz machen sollte und ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Trennung von Staat und Kirche war. Auch hier fand sich Platz für ausnehmend frohgestimmte Bilder. Die strikte Diesseitigkeit, der sich republikanische Künstler verpflichtet sahen, ist kaum so rein anzutreffen wie bei Édouard Manet. Er hatte 1879 dem Präfekten von Paris angeboten, den Sitzungssaal des Conseil municipal im Hôtel de ville mit Darstellungen des zeitgenössischen Lebens auszuschnücken:

Peindre une série de compositions représentant, pour me servir d'une expression aujourd'hui consacrée et qui peint bien ma pensée „le Ventre de Paris“, avec les diverses corporations se mouvant dans leur milieu, la vie publique et commerciale de nos jours. J'aurais Paris-Halles, Paris-Chemins de fer, Paris-Pont, Paris-Souterrain, Paris-Courses et Jardins.
Pour le plafond, une galerie autour de la laquelle circuleraient dans des mouvements appropriés tous les hommes vivants qui, dans l'élément civil, ont contribué ou contribuent à la grandeur et à la richesse de Paris.⁶⁷⁴

Zur Zeit der Umwidmung, von 1882 bis 1887, amtierte Albert Kaempfen als *Inspecteur des Beaux-Arts, délégué dans les fonctions de directeur des Beaux-Arts*.⁶⁷⁵ Um das Panthéon scheint er während seiner Amtszeit einen Bogen gemacht zu haben; lediglich die Beauftragung Jules Lenepveus mit der Bildgruppe *Jeanne d'Arcs* ist aus jenen Jahren bekannt. Auf Kaempfen folgte Jules Antoine Castagnary, der 1877 die Bilder Puvis de Chavannes' attackiert hatte. Er versah das Amt, diesmal wieder als *Directeur*, bis zu seinem Tode im Mai 1888. Wenige Wochen nach Amtsantritt schickte er Charles Yriarte, den *Inspecteur des Beaux-Arts*, ins Panthéon und ließ ihn feststellen, wie weit die Dekoration vorangeschritten sei. Ihn interessierte die Frage nach den

⁶⁶⁹ ROSENTHAL 1912, S. 236.

⁶⁷⁰ Siehe AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986.

⁶⁷¹ VAISSE 1995, S. 64.

⁶⁷² VAISSE 1995, S. 291.

⁶⁷³ VAISSE 1995, S. 205 und 299.

⁶⁷⁴ PROUST 1913, S. 94. Siehe auch MAINARDI 1993, S. 59.

⁶⁷⁵ VAISSE 1995, S. 426.

verbleibenden Gestaltungsmöglichkeiten im Panthéon, und die *Chronique des arts* berichtete am 12. November 1887:

Le bruit a couru que la désaffectation de cet édifice devait amener une modification dans les projets; aucun changement ne sera apporté à la décoration picturale. Quelques statues seulement, d'un caractère éminemment religieux, qui avaient été commandées et exécutées pour le Panthéon, n'y figureront pas. Il leur sera donné une autre destination.⁶⁷⁶

Castagnarys Ehrgeiz war es, die Dekoration in Hinblick auf die Weltausstellung 1889 zu vollenden, was ihm jedoch nicht gelang.⁶⁷⁷ Auch die Frage der skulpturalen Ausstattung des Gebäudes scheint er nicht mehr angegangen zu sein. Erst im Februar 1889 kam der 1882 konstituierte Comité des travaux d'art zusammen, um über Neuvergaben von Bildhauerwerken zu beraten.⁶⁷⁸ Wie aus einer Mitgliederliste hervorgeht,⁶⁷⁹ gehörten diesem 42 Verwaltungsleute und Künstler umfassenden Rat Bonnat, Puvis de Chavannes, Guillaume und Chennevières an. Für diese Männer, von denen wohl nur Chennevières zur politischen Opposition gezählt haben dürfte, gab es dadurch weiterhin Möglichkeiten, ihren Einfluß geltend zu machen. Chennevières' Verbleib im Comité zeigt, daß sich die Kehrtwende der Politik nicht bis in die letzten Gremien hinab durchgeschlagen hat. Zur Ausführung von Dubois' Marienfigur kam es jedenfalls nicht mehr,⁶⁸⁰ wobei nicht ersichtlich ist, wer genau für die Annullierung des Auftrags gesorgt hat. Die Beratungen fanden während Gustave Larroumets Amtszeit statt, der als Castagnarys Nachfolger bis 1891 *Délégué dans les fonctions de directeur* war.⁶⁸¹ Larroumet gab eine Reihe von Standbildern und Skulpturengruppen in Auftrag, die in erster Linie der Revolution von 1789 gedachten,⁶⁸² aber auch eine Statue von Victor Hugo, die Auguste Rodin ausführte. Rodins Werk ist als der „Penseur“ in die Geschichte der plastischen Kunst eingegangen, doch gelangte es nicht ins Panthéon, sondern wurde abgelehnt.⁶⁸³

Schon früh wurde konstatiert, daß die Entwicklungen nach 1885 nicht im Einklang mit Chennevières' Intentionen stehen würden. Henry Havard schrieb 1895:

L'espoir caressé par M. de Chennevières de créer là [au Panthéon] un ensemble unique au monde, non seulement par la majesté du lieu, mais par l'unité de la conception et de l'exécution, se trouva promptement déçu.⁶⁸⁴

Wenn auch die neue Ära der Dekoration schweren Schaden zugefügt hat, so belegt doch ein Detail, daß das republikanische Interesse am Panthéon niemals besonders groß gewesen ist: Das Kreuz auf der Kuppel ist bis heute geblieben.

Maillot: Die Wunder sainte Genevièves (1875–88)

Théodore Maillot lernte an der École des Beaux-Arts bei François Édouard Picot und Michel-Martin Drölling. Zu den Salons reichte er vornehmlich Portraits und religiöse Bilder ein, sein hauptsächliches Arbeitsfeld waren jedoch Kirchendekorationen. In der Kathedrale von Amiens malte er Anfang der 1860er Jahre die Chapelle du Sacré-Cœur aus, und in Paris war er in den Kirchen Saint-Joseph und Saint-Jacques-du-Haut-Pas tätig. Die Ausmalung der Kapelle Saint-Marcel in der Kathedrale Notre-Dame und die 1874 vollendeten Bilder in Saint-Jean-Baptiste-de-Belleville haben Chennevières dazu veranlaßt, den Künstler am 26. Januar 1875 als Nachrücker

⁶⁷⁶ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1887, Nr. 35 (12. Nov.), S. 275.

⁶⁷⁷ VAISSE 1989, S. 254 und VAISSE 1995, S. 44.

⁶⁷⁸ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 6 (9. Feb.), S. 44.

⁶⁷⁹ Mitgliederliste in *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 8 (23. Feb.), S. 60 f.

⁶⁸⁰ PINGEOT 1989, S. 266.

⁶⁸¹ VAISSE 1995, S. 426.

⁶⁸² Übersicht bei PINGEOT 1989, S. 267.

⁶⁸³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1890, Nr. 13 (29. März), S. 99 und Jg. 1891, Nr. 24 (27. Juni), S. 189.

⁶⁸⁴ HAVARD 1895, S. 176.

Millets zu verpflichten.⁶⁸⁵ Der *Directeur des Beaux-Arts* war sich bewußt, daß Millet im Grunde unersetzlich war:

Pour succéder à J.-Fr. Millet, dont il eût été puéril de rechercher l'équivalent dans le genre qu'il a illustré, car lui seul y a été souverain et y a montré les larges épaules d'un vrai peintre d'histoire, ma mémoire se reporta vers les peintures de Belleville, et surtout vers l'une des chapelles de Notre-Dame de Paris où M. Th. Maillot a donné de son consciencieux talent et de son sentiment naïf une mesure très particulière.⁶⁸⁶

Maillots „mesure très particulière“ bestand darin, daß er anders als die übrigen Maler im Panthéon ein lebhaftes Interesse für Techniken der Wandmalerei an den Tag legte. So hatte er in Belleville sein Werk „Saint Jean prêchant dans le désert“ in Wachsmalerei ausgeführt,⁶⁸⁷ eine Technik, in der er auch im Panthéon arbeitete. Die „peinture à cire“ war ein Ersatzverfahren für die Freskomalerei, die im 19. Jahrhundert nicht mehr beherrscht wurde, weil die Tradition im 18. Jahrhundert abgerissen war. Jacques Nicolas Paillot de Montabert beschrieb die Wachstechnik in seinem 1829 erschienenen „Traité complet de la peinture“. Zugrunde liegt eine Mischung von Ölfarben und Wachs. Das Wachs nimmt dem Öl die glänzende Oberfläche, und die Mattigkeit der Farbe kommt dem Fresko nahe. Die Farben können vermalt werden wie Öl, das heißt der Künstler muß nicht wie ein Freskant in hoher Geschwindigkeit auf partiell aufgetragenem Putz arbeiten, solange dieser noch naß ist.⁶⁸⁸ Hippolyte Flandrin malte den oben erwähnten Fries in Saint-Vincent-de-Paul in dieser Technik.⁶⁸⁹

Im Panthéon war Maillot die Kapelle Sainte-Geneviève anvertraut, und die ihm gestellten Themen, die in der zweiten Eingabe vom 7. Mai 1874 noch nicht genannt waren, mußten auf zwei über Eck positionierten Bildfeldern dargestellt werden, die einen Teppich von Lameire einfassen. Die Bilder zeigen Wunder, die exemplarisch für die Übel stehen, gegen die sainte Geneviève in der Regel angerufen wurde: Hochwasser und Epidemien. Maillots Werke sollten Genevièves Schrein einrahmen, in dem die vor 1789 weggegebenen und im 19. Jahrhundert wieder zusammengetragenen Partikel ihres Leibes verwahrt sind. Bonnefoy gibt an, daß der Schrein, der sich heute in Saint-Étienne-du-Mont befindet, auch tatsächlich hier plaziert wurde.⁶⁹⁰ Das Ensemble von Altar, Statue und Schrein ist durch keine Abbildung dokumentiert, so daß über ihr Verhältnis zueinander keine Aussage gemacht werden kann.

Prozessionen mit sainte Genevièves Schrein hielt man seit dem 9. Jahrhundert ab. Die Wirkung, die man sich davon versprach – die Bannung von Gefahr, Krankheiten und Naturgewalten – wurde dabei anfänglich durch Zufall entdeckt: Als die Normanneneinfälle des 9. Jahrhunderts begannen, lag die Abteikirche noch außerhalb der Stadtmauern. Deshalb tat es not, den wertvollsten Inhalt der Kirche in Zeiten der Gefährdung vorsorglich zu entnehmen. 857, als die Normannen die Abtei in Brand setzten, waren die Reliquien flußaufwärts in Sicherheit gebracht worden. Im Jahr darauf mußten die Mönche erneut weichen, und diesmal währte die Auslagerung des Schreins ganze fünf Jahre. 885, bei einem neuerlichen Einfall, wurden die Reliquien nicht mehr in entlegenen Gebieten versteckt, sondern zusammen mit den Schreinen von saint Germain, saint Marcel und saint Cloud zum Schutz in die Stadt verbracht. Dort erwies es sich, daß umgekehrt Genevièves Reliquien die Stadt schützten, denn die Normannen konnten diese nicht einnehmen, obwohl sich die Belagerung bis ins nächste Jahr zog. Man glaubte festzustellen, daß die Feinde immer dort von der Stadtmauer zurückwichen, wohin der Schrein der Heiligen getragen

⁶⁸⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82. Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 236, Dossier 19.

⁶⁸⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82.

⁶⁸⁷ SALON 1874, aufgeführt unter der Rubrik „Monuments publics“, S. 596.

⁶⁸⁸ GERMER 1988, S. 114 f. Zur Technik auch VAISSE 1995, S. 209 f.

⁶⁸⁹ ROSENTHAL 1912, S. 306.

⁶⁹⁰ BONNEFOY 1878, S. 22; nicht in BONNEFOY (1885).

wurde. Diese Ereignisse, welche die Pariser an die Abwendung der Bedrohung Attilas gemahnten, markieren den Beginn der Prozessionen, die mit sainte Genevièves Reliquien in Zeiten unmittelbarer Bedrängnis abgehalten wurden.⁶⁹¹ Beschützerin der Stadt vor Hochwasser war sainte Geneviève spätestens seit dem Jahr 822, als starkes Schmelzwasseraufkommen die Seine anschwellen ließ. Die Flut erfaßte auch das Haus, in dem sie gelebt hatte, und welches bis dato in Ehren gehalten worden war. Mit Erstaunen mußte der Erzbischof feststellen, daß das Bett der Heiligen, auf dem sie verstorben war, vom Wasser verschont geblieben ist. Nach dieser Entdeckung haben sich die Wasser rasch zurückgezogen. Sainte Geneviève hatte den Elementen Einhalt geboten, so wie sie schon zu Lebzeiten Regenfälle beenden konnte, welche die Ernte ihrer Ländereien zu vernichten drohten. Auch die Versorgung der Stadt Paris mit Getreide ging nur vonstatten, weil die Heilige die Naturgewalten durch die Kraft ihres Gebetes zu zähmen vermocht hatte.⁶⁹²

Die Prozessionen führten von der Montagne Sainte-Geneviève herunter nach Notre-Dame und wieder zurück.⁶⁹³ Von den insgesamt 77 Prozessionen zwischen dem 9. und dem 18. Jahrhundert wurden 27 zur Beendigung langanhaltender Regengüsse abgehalten.⁶⁹⁴ Maillot entschied sich für die Prozession vom 12. Januar 1496, die den Regen nach drei Monaten ununterbrochenen Gießens zum Versiegen bringen sollte (Abb. Nr. 138).⁶⁹⁵ Bevor er mit dem Malen begann, betrieb er intensive historische Studien, um das Kolorit der Zeit um 1500 getreu wiedergeben zu können. Über seine Bemühungen machte er Bonnefoy Mitteilung (siehe Textanhang Nr. 13).⁶⁹⁶ In erster Linie konsultierte er Handschriften in der Bibliothèque Nationale und der Bibliothèque Sainte-Geneviève.⁶⁹⁷ Aus der relativ ausführlichen Bildunterschrift spricht das historische Interesse, von dem sich der Künstler bei der Darstellung der Hochwasserprozession leiten ließ:

Sous le règne de Charles VIII, au milieu d'un nombreux Cortège ou figurent l'Evêque de Paris, l'Abbé de Ste-Geneviève le Clergé des Paroisses et les Corporations, le Parlement et les autres Cours Souveraines.

L'an 1496, le 12 Janvier, la Chasse de Ste-Geneviève, portée par des Bourgeois de Paris vêtus de chemises de pénitents est conduite solennellement à l'Église Notre Dame pour obtenir la cessation des pluies qui, depuis trois mois, désolent la ville.⁶⁹⁸

Erasmus von Rotterdam hat das Ereignis miterlebt und in einem Brief an Nikolas Verner beschrieben:

Il y a trois mois qu'il pleut ici sans cesse; la Seine estant sortie de son lit, a inondé la campagne et la ville. La châsse de sainte Geneviève a esté descendue et portée en procession à Notre-Dame. L'évêque, accompagné de son clergé et du peuple, est venu au-devant. Dans cette auguste cérémonie, les chanoines réguliers conduisaient la relique, eux et leur abbé marchant nu-pieds et quatre porteurs nus en chemises estant chargés de ce précieux fardeau. Depuis ce temps-là, le ciel est si serein qu'il ne peut l'être davantage.⁶⁹⁹

Maillot stellt Erasmus im linken Bildfeld dar. Er kniet an einem Tragaltar, auf dem Kerzen und eine Monstranz aufgestellt sind. Eine fürsorgliche Frau befindet sich bei ihm und hält ihm den Mantel zu. Zu jener Zeit war Erasmus nämlich erkrankt und hatte Fieber, welches nach der Prozession – wie der Regen – zurückgegangen ist.⁷⁰⁰ Die im Bild festgehaltene Szene spielt sich am Fuß der Montagne Sainte-Geneviève

⁶⁹¹ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 78 f.

⁶⁹² DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 77.

⁶⁹³ Zu den Prozessionen, ihren Trägern, den Kostümen, der Reihenfolge der Teilnehmer sowie den Zünften, die daran teilnahmen siehe DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 105–118. Dort auch eine Karte des Prozessionsweges (S. 112 f.).

⁶⁹⁴ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 110 f.

⁶⁹⁵ Daß Maillot in der Themenwahl freie Hand hatte, ist aus dem Umstand gefolgert, daß Chennevières seinem Vorgänger Millet diese Freiheit gelassen hatte (CHENNEVIÈRES 1885, S. 80).

⁶⁹⁶ BONNEFOY 1878, S. 52 f, BONNEFOY (1885), S. 23 f (textidentisch).

⁶⁹⁷ Zu den Beständen an einschlägiger Literatur in der Bibliothèque Sainte-Geneviève siehe BOUGY/PINÇON 1847, S. 292–298.

⁶⁹⁸ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 13.

⁶⁹⁹ Zitiert nach Maillot in: CHENNEVIÈRES 1885, S. 112 f.

⁷⁰⁰ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 82.

ab, an der Stelle der heutigen Place Maubert. Oben in der Ferne ist der Turm der Abteikirche zu sehen (siehe Abb. Nr. 3). Um den Schrein trockenen Fußes durch das überschwemmte Areal nach Notre-Dame bringen zu können, hat man hölzerne Laufstege aufgestellt, die mit Blüten bestreut und mit Blütengehängen geziert sind. Der Zug bahnt sich zwischen Häusern den Weg und kommt auf der linken Bildhälfte die Höhe hinab; hier sind Musikanten und Fahnenräger in bunten Kostümen zu sehen. Der Laufsteg knickt im Vordergrund nach rechts um und wird bildparallel geführt; im Mittelpunkt des linken Bildes zeigen sich Würdenträger der Stadt, die hinter dem Bischof einherschreiten. Die rechte Hälfte ist den barfüßigen Schreinträgern vorbehalten, die sich mit ihrer kostbaren Last, dem auf einem roten Tuch stehenden, zierlichen Schrein, auf den Betrachter zu bewegen. Die Träger gehörten einer Bruderschaft an, welche aus unbescholtenen Honoratioren der Stadt bestand und eigens zum Tragen des Schreins ins Leben gerufen war.⁷⁰¹ Maillot benennt die Träger und Teilnehmer, wobei er mit dem gerüsteten Würdenträger hinter der Tragbahre beginnt:

Le lieutenant civil et criminel, en armure, le prêtre revêtu d'une chape rouge, l'évêque avec mitre dorée marchant à la gauche de l'abbé de Sainte-Geneviève avec une mitre blanche, sont dans l'ordre indiqué par le *collectarium ad usum prioris hujus ecclesie* (Sainte-Geneviève). Cet ordre m'a paru le même dans toutes les représentations du même sujet et je crois avoir mis exactement à leurs places le porteur de la croix, le prévôt des marchands, le prévôt de Paris, qui était un magistrat civil et militaire représentant le roi (biblioth. Sainte-Geneviève). Ces personnages, dans la suite de ma composition centrale, sont placés derrière l'abbé de Sainte-Geneviève. La procession se termine, comme l'indique l'extrait des registres du Parlement contenant les cérémonies qui se sont faites dans les processions de la châsse de sainte Geneviève depuis 1400 jusqu'à 1709, par les fanfares, fifres, trompettes, tambourins du roi et par ses gardes suisses dont j'ai mis le capitaine au premier plan devant la châsse et près d'un chanoine de Notre-Dame.⁷⁰²

Eine prächtige Kostümfigur der Schweizer Garde führt den Zug an.

Maillot war sich bewußt, daß er gegen die historische Richtigkeit arbeitete, indem er nur den Schrein Genevièves zeigte; er wurde immer von anderen Reliquien begleitet, darunter die Schreine von saint Honoré, sainte Opportune, saint Benoît, saint Médéric, saint Luquin und saint Marcel.⁷⁰³ Genevièves Schrein ist in der Form wiedergegeben, die er um 1500 hatte. Es handelt sich um das 1242 gefertigte Werk eines Pariser Goldschmieds namens Bonnard, wobei man nicht weiß, inwieweit er Teile des ersten, von saint Éloi gefertigten Reliquiars übernommen hatte. Das Reliquiar ist bekannt durch eine Buchminiatur aus dem Jahr 1594, die in der Bibliothèque Sainte-Geneviève verwahrt wird (Abb. Nr. 139).⁷⁰⁴

Die Gesamtanlage des Bildes hat Maillot allerdings nicht in illuminierten Manuskripten gefunden, sondern er übernahm sie von einem in Venedig entstandenen Gemälde. Er bildete sein Werk nach Giovanni Mansuetis „Miracolo del ponte di San Lio“ (Abb. Nr. 140). Die erste Assoziation, die auf Venedigs reichhaltigen Erfahrungsschatz mit Überschwemmungen zielt, geht allerdings fehl, denn Mansuetis hölzerner Steg ist eine ganz normale Brücke über einen der zahlreichen Kanäle. Der von Gentile Bellini beeinflusste Maler gibt eine Begebenheit aus dem Jahr 1474 wieder, als ein Mitglied der Scuola di San Giovanni Evangelista mit großem Geleit zu Grabe getragen wurde. Dieser hatte sich zu Lebzeiten gegenüber der Kreuzesreliquie derart wenig ehrfürchtig gezeigt, daß diese im Zug mitgeführte Reliquie plötzlich so schwer wurde, daß sie niemand mehr tragen konnte. Die Mitbrüder der Scuola vertrauten sie daraufhin dem Pfarrer von San Lio an, dessen Kirche man rechts im Bild sieht. Der in historischen Dingen so detailbewußte Maillot wird dieses Vorbild wohl um so

⁷⁰¹ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 106 f.

⁷⁰² Zitiert nach Maillot in: CHENNEVIÈRES 1885, S. 113.

⁷⁰³ Zitiert nach Maillot in: CHENNEVIÈRES 1885, S. 114.

⁷⁰⁴ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 84. Zum Reliquiar siehe auch CHENNEVIÈRES 1885, S. 3 f.

lieber adaptiert haben, als Mansuetis Werk 1494 entstanden ist, zwei Jahre vor der Hochwasserprozession, die er zu malen sich anschickte. Gegenüber dem reichbevölkerten Vorbild hat Maillot die Struktur seiner Komposition wesentlich klarer herausgearbeitet. Die Zahl der Zuschauer, die bei Mansueti aus jedem Fenster schauen, ist reduziert: Nur in einem Fall stehen Menschen auf dem Balkon, den wie auf dem venezianischen Vorbild ein Teppichbehang schmückt. Ansonsten sind nur Erasmus und zwei weitere Kniende Zeugen; sie begleiten die Prozession durch ihre Gebete. Warum Maillot im Hintergrund Männer malte, die in die Luft schießen, kann nicht gedeutet werden.

Macé de Lépinay gibt an, daß es sich bei dem Bischof und dem Abt um Portraits handelt. Der grüngewandete Bischof trägt die Züge des 1871 ermordeten Erzbischofs M^{gr} Guibert, und der Abt von Sainte-Geneviève, der unter dem Baldachin einherschreitet, ist ein Portrait seines späteren Nachfolgers Bonnefoy.⁷⁰⁵ Im Mai 1879 wurde die linke Bildhälfte enthüllt⁷⁰⁶, im April 1882, zusammen mit den unteren Bildern von Laurens, die rechte.⁷⁰⁷

Die Bilder der Darstellung rechts der Altarstelle sind 1883 bzw. 1885 datiert und zeigen die wundersame Heilung von einer Epidemie durch die Reliquien sainte Genevièves (Abb. Nr. 141). In den Jahren zwischen 1120 und 1130 wüteten im Pariser Stadtbereich die Blattern, die als „mal des ardents“, aber auch als „ignis sacer“ oder „feu sacré“ in das Gedächtnis eingegangen sind. 1130 wurden zur Abwehr die Reliquien der Heiligen zur Kathedrale Notre-Dame geführt.⁷⁰⁸ In der Unterschrift des linken Bildes (die des rechten ist leer) steht zu lesen:

En 1130, sous le règne de Louis-le-Gros, le peuple de Paris conduit par Etienne son Evêque se porta en foule à l'église cathédrale, pour demander à Sainte Geneviève sa patronne d'être délivré du mal des Ardents qui ravageait la ville[.]⁷⁰⁹

Maillot bezog sich in seiner Mitteilung an Bonnefoy auf eine Darstellung, die der Vita sainte Genevièves vom Abbé Saint-Yves entnommen ist, und die Chennevières ungekürzt zitiert (siehe Textanhang Nr. 14). In ihrer Not hatten die Menschen in der Kathedrale Zuflucht gesucht. Der Bischof Étienne ließ unter Mitführung vieler Reliquien eine Prozession halten, indes die Krankheit weiterhin ihre Opfer forderte. Daraufhin entsann sich der Bischof der Stadtpatronin und bat die Kleriker von Sainte-Geneviève, Paris zu Hilfe zu kommen. Und in der Tat, als die Reliquien sainte Genevièves in die Kathedrale getragen und der Schrein von den erkrankten Gläubigen berührt wurde, stellte sich sofort die Heilung ein. Nur drei sollen sich unter den Kranken befunden haben, denen die Heilung versagt blieb, da ihnen der rechte Glaube fehlte. Im Jahr darauf bestimmte Papst Innozenz II., das Wunder, das *miraculum ardentium*, fortan am 26. November mit einem Fest zu begehen.⁷¹⁰

Maillot verlegt die Szene in eine romanische Kirche, wobei offen bleiben muß, ob sich die dargestellte Architektur in irgendeiner Form an den Vorgängerbau der heutigen, 1163 begonnen Kathedrale anlehnt. Die über Eck gestellten Bildfelder suggerieren einen einheitlichen Raum, der von einer von Arkaden durchbrochenen Mauer im Hintergrund begrenzt wird. Im linken Bild drängen sich die Pariser um den Schrein und sind bereits von seiner Berührung geheilt, so daß Maillot niemanden malen mußte, der durch die Hautkrankheit entsetzt war. Das Bild macht durch die vielfarbigen Gewänder einen äußerst bunten Eindruck. Der Maler bemühte sich, möglichst viele Bewegungsmotive unterzubringen, die Leid und wundersames Er-

⁷⁰⁵ MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 38 f.

⁷⁰⁶ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1879, Nr. 21 (24. Mai), S. 167. SALON 1879, aufgeführt unter der Rubrik „Monuments publics“, S. 533.

⁷⁰⁷ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1882, Nr. 16 (22. April), S. 123.

⁷⁰⁸ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 80.

⁷⁰⁹ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 13.

⁷¹⁰ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 80 und 82.

staunen zum Ausdruck bringen. Manche sind bereits dabei, aus ihren härenen Gewändern zu steigen. Während die Reliquien ihre Wundertätigkeit entfalten, setzen im Hintergrund gelbgekleidete Mönche die Prozession fort. Sie werden links oben von einer Gruppe von Männern mit zornigen Gesten und wütenden Minen bedacht. Es handelt sich dabei um die Kleingläubigen. Die Arkade öffnet den Blick in einen höher gelegenen Raum, in dem sich weitere Zeugen des Geschehens aufhalten. Hier erkennt man den Gisant eines Bischofs. Wie im Hochwasserbild dürfte der Schrein der Heiligen so wiedergegeben sein, wie saint Éloi ihn um das Jahr 635 gefertigt hat.⁷¹¹ Der heilige Goldschmied ist dieser Bildgruppe gegenüber als Statue präsent. Die Menschen um den Schrein herum hat Maillot so angeordnet, daß sie zu den seitlichen Rändern eine abgeschlossene Komposition bilden. Eine Überleitung zum rechten Bild, das den baldachinüberfangenen Altar der Kirche zeigt, ist demnach nicht hergestellt. Im Unterschied zu seinem volkreichen Pendant wird diese Darstellung nur von wenigen Geistlichen belebt. Der Bischof steht mit dem Rücken zum Altar und ist zusammen mit seinen Akolythen Zeuge, wie die Gläubigen Heilung finden. Der blaugewandete Geistliche mit Krummstab und Tonsur im Vordergrund mag den Abt von Sainte-Geneviève bezeichnen. Zwischen den Mönch, der mit dem Rücken zum Geschehen vor den Altarstufen kniet, und seinem erstaunt den Arm erhebenden Mitbruder weiter hinten hat Maillot eine Person mit denkbar unbeteiligtem Ausdruck gemalt. Es wird sich bei dieser räumlich nicht klar faßbaren Figur mit hoher Wahrscheinlichkeit um ein Portrait seiner selbst handeln. Die Physiognomie und der gezwirbelte Schnurrbart gehören jedenfalls eindeutig ins 19. Jahrhundert.

In Gabriel-François Doyens Darstellung des *miraculum ardentium* hat Maillots Werk einen berühmten Vorgänger (Abb. Nr. 142). Dieses großformatige, 1767 vollendete Werk, welches die ganze Wand einer Kapelle in der Pariser Kirche Saint-Roch einnimmt, zeigt das Wunder in barocker Bildtradition. Obwohl nicht viele Menschen wiedergegeben sind, stellt Doyen alle Stadien der Heilung vor Augen: Kranke, die sich noch ganz in der Hand des Übels befinden, Männer, die zu der auf einer Wolke erscheinenden Geneviève hinaufblicken, und Geheilte, die ihr freudig und überwältigt danken. Maillot hingegen hat das Geschehen in erster Linie nüchtern und ohne Exaltation behandelt. Während Doyens Bild eine für damalige Verhältnisse ungewöhnliche Farbgebung besitzt, die noch Gros' und Théodore Géricaults Bewunderung erregt hat, arbeitete Maillot zeichnerisch und mit artifizieller Farbgebung. Diese Art zu malen liegt in der angewandten Technik begründet, und Chennevières erinnerten die Bilder zu Recht an spätmittelalterliche Bildminiaturen, die Maillot in kolossaler Vergrößerung auf die Wände gebracht habe.⁷¹² Zur Auszeichnung dieser in besonderer Farbigkeit gehaltenen Bilder weist der Bordürenschnmuck golden gemalte Pflanzengirlanden auf.

Die vier Felder des Frieses wollte Maillot nach eigener Aussage zumeist mit Darstellungen von Krankenheilungen füllen: Geneviève, die ihre Mutter von der Blindheit befreit (ehemals von Pierre Julien in der Vorhalle als Relief dargestellt), ein Kind wieder auferweckt, einen Besessenen heilt und Geneviève inmitten eines Sturms, dem sie Einhalt gebietet.⁷¹³ Nichts davon hat er ausgeführt. Die Bilder über der Hochwasserprozession zeigen links die Verteidigung einer Stadtmauer. Die Soldaten sind als Zeitgenossen der Heiligen kenntlich gemacht, und auf dem rechten Bild erscheint sie verzweifelt dreinblickenden Soldaten, die offenbar blessiert sind. Sie hat neue Schwerter bei sich und wird den Unglücklichen wohl frischen Mut einflößen. Über dem linken Bild der Blatternepidemie versorgt sie einen Verletzten, den zwei Krieger in einer Art Sänfte herbeigetragen haben. Im Schutze eines erhobenen Schil-

⁷¹¹ Siehe CHENNEVIÈRES 1885, S. 4.

⁷¹² CHENNEVIÈRES 1885, S. 115.

⁷¹³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 113 f.

des macht sie sich daran, dem Kranken das Obergewand zu öffnen. Man wird nicht Zeuge einer wundersamen Heilung; vielmehr handelt Geneviève wie eine Florence Nightingale. Sie hat sogar einen Kasten mit Verbandszeug dabei. Die vierte Szene muß ohne Deutung bleiben. Aus einem Erdloch steigt ein Mann hervor und schaut zu zwei Männern hinüber. Diese wollen offenbar Getreide aus einem Korb in eine Schale schütten, derweil sich von hinten eine Kuh nähert. Es läßt sich nur vermuten, daß Maillot hier die Hilfe der Stadtpatronin zu Zeiten der Belagerung durch die Deutschen zeigt. Dabei ist ihre Wundertätigkeit in eine sehr konkrete und praktische Darstellungsform gekleidet. Zwei der Friesbilder, das erste und vierte, waren bei Maillots Tod 1888 noch nicht am Platz. Sie wurden von Louis Yperman nach Maillots Entwürfen ausgeführt.⁷¹⁴

Galland: Saint Denis' Predigt (1874–89)

Pierre-Victor Galland wurde als Sohn eines Pariser Goldschmieds in Genf geboren.⁷¹⁵ Er hatte sich zunächst dem väterlichen Handwerk zugewandt und studierte dann an der École des Beaux-Arts Architektur bei Henri Labrouste, bevor er 1840–42 bei Michel-Martin Drölling Dekorationsmalerei lernte. Auf der Rückreise von einem Aufenthalt im Orient sah er in Rom, Florenz und Venedig Bilder von Raffael und Veronese. Insbesondere interessierte er sich für die Dekorationen venezianischer Paläste. Die meisten Arbeiten führte er für Privatleute mit gehobenen Wohnansprüchen aus, die sogar in New York seine dekorative Begabung in Anspruch nahmen. Gallands Spezialität waren Plafondmalereien und Darstellungen von Putti. 1873 erhielt er die Professur für dekorative Malerei an der École des Beaux-Arts, und in dieser Funktion war er an der Konzeption der Panthéonsdekoration beteiligt. Er amtierte zudem als *Directeur des travaux d'Art aux Gobelins*. Obwohl er noch zu Lebzeiten (1892, seinem Todesjahr) mit einer Retrospektive im Palais d'Industrie geehrt und 1895 von Henry Havard mit einer umfangreichen Monographie gewürdigt wurde,⁷¹⁶ ist er immer ein weitgehend Unbekannter geblieben. Das Lexikon französischer Künstler von Bellier und Auvray⁷¹⁷ erwähnt ihn beispielsweise nicht, da drei Salonzulassungen Voraussetzung zur Aufnahme in das Nachschlagewerk waren. Immerhin hat ihn Louis Dimier noch 1914 als bedeutender Erneuerer der Dekoration gewürdigt.⁷¹⁸ Möglicherweise erlangt der Maler nun wieder etwas größere Bekanntheit, da ihn eine vor einigen Jahren in Beauvais gezeigte Ausstellung zu einem „Tiepolo français“ stilisiert hat.

Die Zeit offizieller Aufträge begann für Galland in den ersten Jahren des Zweiten Kaiserreichs. 1855 war er mit Malereien im Finanzministerium und im Schloß von Saint-Cloud beschäftigt. Beide Gebäude wurden 1871 zerstört. In den 1880er Jahren steuerte er zur Dekoration der Sorbonne allegorische Medaillons bei. Diese fanden ihren Platz in der Decke des Grand Amphithéâtre, dessen Wandbild Puvis de Chavannes gemalt hat. 1889–92 arbeitete er im Rahmen einer großen Dekorationskampagne im Pariser Hôtel de ville.

Havard berichtet, daß sich Chennevières zunächst wegen der Bordüren an Galland gewandt habe. Wegen ungünstiger Resultate sei der Direktor nämlich von seinem ursprünglichen Plan abgerückt, die Rahmen der Bilder ins Benehmen der einzelnen Maler zu stellen,⁷¹⁹ was allerdings gar nicht möglich sein konnte, da Galland als Ausführender der Rahmungen bereits feststand, bevor die Maler von ihren Auf-

⁷¹⁴ Yperman war „restaurateur de peintures murales“ (VAISSE 1995, S. 211); über ihn konnte weiter nichts ermittelt werden.

⁷¹⁵ Die folgenden Angaben großenteils nach Elmar Stolpe: Stichwort „Pierre Victor Galland“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 47, München und Leipzig 2005, S. 528 f. Siehe auch den Nachruf in *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1892, Nr. 37 (3. Dez.), S. 294.

⁷¹⁶ HAVARD 1895.

⁷¹⁷ BELLIER/AUVRAY 1882/85.

⁷¹⁸ DIMIER 1914, S. 198.

⁷¹⁹ HAVARD 1895, S. 176.

trügen überhaupt erfahren haben. Auch das Gespräch zwischen Galland und Chennevières, von dem Havard zu berichten weiß, wird sich so nicht zugetragen haben. Chennevières hätte sich nach den sich abzeichnenden Mißerfolgen an Galland gewandt, um ihm die Anfertigung aller Bordüren anzutragen. Als er die in kurzer Zeit erstellten Entwürfe sah, habe er zum Künstler gesprochen:

„Voilà, dit-il, ce qu’aucun de nos peintres de figure ne serait capable de faire.“ – „Vous oubliez, monsieur le Directeur, repartit Galland, que moi aussi je peins la figure ...“⁷²⁰

Es ist wenig wahrscheinlich, daß Chennevières, der ja die besten Künstler im Panthéon versammelt sehen wollte, in einem Moment der Not auf einen Dekorationsmaler verfiel, der ihm im rechten Moment sagte, daß er auch im Figürlichen etwas zustande bringen würde. Vielmehr dürfte der Direktor ihn, wie schon bei Cabanel und Bonnat gesehen, auf das Feld der wahren Kunst geführt haben wollen:

Offrir à ce maître (car c’en est un) l’occasion, qui le chatouillait bien fort, de se produire aux yeux du grand public, en une œuvre un peu étrangère à ses conceptions habituelles, c’était courir une certaine aventure; mais j’étais convaincu de la valeur étonnamment souple et fortement nourrie de l’homme, et je lui confiai la *Prédication de saint Denis*, juste à côté de la paroi destinée à Puvix de Chavannes, dont personne ne goûtait plus que lui les tranquillités sereines et calmes, et auxquelles sa propre délicatesse d’harmoniste doux l’associait naturellement.⁷²¹

Vom bisherigen Werk Gallands hebt Chennevières die Hôteldekorationen für Édouard André und Mme de Cassin hervor sowie die in der Union centrale und im Musée des arts décoratifs ausgestellten Leinwände mit dekorativem Schmuck.⁷²² Wie die meisten anderen Künstler wurde Galland am 12. Mai 1874 beauftragt.⁷²³ Der Künstler empfand dies als derart ehrenhaft, daß er seinen *saint Denis*⁷²⁴ (Abb. Nr. 143) als den Höhepunkt seiner Laufbahn betrachtete.⁷²⁵ Dennoch war es ihm damit nicht eilig, denn an seinen Bestimmungsort gelangte das Bild erst nach fünfzehn Jahren. Als die „Souvenirs“ entstanden, war das Werk immerhin schon so weit gediehen, daß Chennevières von seiner Wirkung sprechen konnte:

Elle [la toile] a tout le charme d’une fresque florentine de la seconde moitié du XVI^e siècle, que le temps aurait pâlie et endommagée par endroits.⁷²⁶

1888 stellte Galland das Werk im Musée des Arts Décoratifs aus,⁷²⁷ bevor es im Juni 1889 im Panthéon an die Wand kam.⁷²⁸ Bezeichnet ist das Werk wie folgt:

Près de Paris St Denis et ses compagnons Rustique et Eleuthère s’arrêtaient auprès d’une citerne. On s’assemblait bientôt autour d’eux. St Denis baptisait et guérissait les malades. Il parlait avec tant de lumière et de douceur qu’il attirait toujours une foule de personnes au christianisme.⁷²⁹

Auf leicht hochrechteckiger Fläche hat Galland ein figurenreiches Geschehen untergebracht. *Saint Denis* predigt zusammen mit seinen Gefährten *Rusticus* und *Eleutherius* das Evangelium nahe einer Quelle, die viele Menschen anzieht. Galland stellt die Predigt und den Brunnen in einen Zusammenhang, der sich aus einem Bibelwort ergibt: Jesus traf am Brunnen Jakobs eine Samariterin, mit der er über das Thema Wasser ins Gespräch kam. Da Jesus ihr lebendiges Wasser versprach, aber nichts

⁷²⁰ HAVARD 1895, S. 176.

⁷²¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 84

⁷²² CHENNEVIÈRES 1885, S. 84.

⁷²³ Auftragsdokumente in Paris, Archives Nationales, F²¹ 219.

⁷²⁴ AK GALLAND 2006, S. 74 f.

⁷²⁵ HAVARD 1895, S. 175; so auch Yriarte: „Galland avait aussi obtenu la plus grande satisfaction de sa vie, celle de figurer avec une composition picturale, à côté des grands artistes de son temps, dans l’ensemble de la décoration du Panthéon.“ Discours von Charles Yriarte am Grab Gallands, in: *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1892. Nr. 38 (10. Dez.), S. 302.

⁷²⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 86.

⁷²⁷ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1888, Nr. 17 (28. April), S. 130. Hier auch der Hinweis, daß das Bild bereits seit langem vollendet sei.

⁷²⁸ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 24 (22. Juni), S. 188.

⁷²⁹ Hier in geglätteter Weise wiedergegeben; der Originaltext im Katalog der Bildwerke, Nr. 9.

dabei hatte, um es aus dem tiefen Brunnen zu schöpfen, sprach er: „Wer von diesem Wasser [des Brunnens] trinkt, den wird wieder dürsten, wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, den wird in Ewigkeit nicht dürsten, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm eine Quelle des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt“ (Johannes 4, 13–14). Galland nennt die Stelle selbst in seiner Beschreibung des Gemäldes (siehe Textanhang Nr. 15).⁷³⁰

Das Bildfeld ist in zwei Register unterteilt. Im unteren stehen und sitzen die Menschen am Brunnen, dessen architektonische Einfassung am unteren Bildrand erscheint. Die meisten Personen haben Krüge unterschiedlicher Größen dabei, und es scheint sich bei dem Ort um einen stark frequentierten Treffpunkt zu handeln. Gekommen sind sie um des Brunnenwassers willen. Aber die Menschen dort verharren und hören die Worte des Predigers, denn sie unterhalten sich nicht oder gehen sonst in irgendeiner Weise geschäftig miteinander um. Auffällig sind der sich bückende Mann, der gerade Wasser schöpft und sich dafür leicht niederbeugt sowie die betont schöne, versonnen in die Ferne blickende Frau, welche die anderen an Größe überragt. Natürlich fehlt die Gestalt nicht, die mit dem geschöpften Wasser von dannen zieht und von der Botschaft nichts hört. Die fragliche Person geht am linken Rand aus dem Bild. Am oberen Rand der Gruppe finden sich Gestalten, die dem Geschehen im oberen Register Aufmerksamkeit zollen, indem sie ihre Blicke dorthin richten. Eine Frau hält ihren Krug empor, auf daß ihn der im Zentrum des Registers stehende Prediger mit lebendigem Wasser fülle; ihre Nachbarin streckt ihm ihr Kind entgegen. Saint Denis' Physiognomie ist die eines bärtigen Alten, und Bonnat hat auf der gegenüberliegenden Wand einen ebensolchen Typus dargestellt. Durch seine Größe wird der heilige Bischof aus der farblich matter und weniger vielfarbig gehaltenen Gruppe hervorgehoben. Gleichwohl braucht der Betrachter eine Zeit des Einlesens, um ihn überhaupt auszumachen. Bei dem Prediger befindet sich ein nackter Knabe, der sich zum Empfang der Taufe bereit zu machen scheint. Direkt vor den Bischof wiederum hat sich eine Familie niedergelassen, die ihm besonders aufmerksam lauscht. Die zwei Gefährten des Bischofs sind noch schwieriger zu entdecken als er selbst; man erkennt sie nur am dezenten Heiligenschein, kompositionell hervorgehoben wurden sie nicht. Sie heilen im Hintergrund des oberen Registers Kranke, und hier findet sich – nach Puvis de Chavannes und Cabanel zum dritten Mal – ein eigens herbeigebrachter Patient. Des am rechten Bildrand dargestellten Bettgestells wird diese gläubige Seele wohl nicht länger bedurft haben. Im linken Teil des oberen Registers findet sich eine Einzeldarstellung, die allerdings farblich kaum vom Landschaftshintergrund abgesetzt ist. Hier wird einem Alten der Durst gestillt, und man darf annehmen, daß dieser bereits vom lebendigen Wasser trinkt. Die Landschaft, in der sich das Geschehen abspielt, erhält ihr Gepräge durch sanft ansteigende Hügel. Spezifische Merkmale sind darin nicht auszumachen, und doch hat Galland einen ganz bestimmten Ort im Sinn:

Le peintre a trouvé dans la Vie des Saints (Les petits Bollandistes) la phrase suivante, qui est devenue le point de départ de sa composition: „Denis prit pour son ressort, avec Rustique et Éleuthère, ses deux fidèles compagnons, la ville même de Paris; il y arriva par le côté de la porte Saint-Jacques; il s'arrêta d'abord à l'endroit où est l'Université, et qui n'était encore qu'un champ en friche ou un bois désert et inhabité. On s'assembla autour de lui ...“ L'endroit que désigne ici la tradition est assez clair; c'est le coteau qu'on appelle la montagne Sainte-Geneviève. [...] L'église Sainte-Geneviève, qui s'élève aujourd'hui sur la montagne, devait donc rappeler par sa décoration l'éloquence du saint qui, le premier, fit entendre à nos pères la parole évangélique.⁷³¹

⁷³⁰ BONNEFOY 1878, S. 54 f; BONNEFOY (1885), S. 18 f (textidentisch). CHENNEVIÈRES 1885, S. 85 f. Bonnefoy hat aus Gallands Beschreibung nur einen kleinen Ausschnitt genommen.

⁷³¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 86.

Der Ortsbezug wird von Galland lediglich konstatiert, im Bild selbst findet er keine Umsetzung. Von daher verwundert es, daß Bonnefoy nichts aus eben zitiertem Passage übernommen hat. Schließlich verdankt sich ein Großteil der Themen im Panthéon dem Umstand, daß die dargestellten Gestalten mit der Montagne Sainte-Geneviève in irgendeiner Verbindung standen.

Daß die Rahmen der Bilder von saint Denis besonders aufwendig gerahmt sind, ist bereits im Kapitel zu Bonnat festgestellt worden. Galland als Künstler der Bordüren hob sein Bild der Predigt in subtiler Weise noch weiter hervor, denn während sich die Rahmen von unterem und oberem Bild immer gleichen (wenn auch die Farbgebung manchmal differiert), so gibt es nur bei Galland zwei verschiedene Rahmendekorationen.

Gewissenhaft hat Galland jede Figur durch eine Vielzahl von Zeichnungen und durchgearbeiteten Ölstudien vorbereitet,⁷³² was die lange Ausführungsdauer erklären mag. Havard, Gallands Biograph, zählt 60 Personen in dem Bild, und er kritisiert zu Recht, daß das Bild an einer gewissen Überfüllung leide. Dadurch würden dem Betrachter nicht sofort die Harmonie und die geschickte Komposition auffallen, die das Werk doch eigentlich durchziehe.⁷³³ Er schließt seine Besprechung des Werkes mit dem Wort aus Voltaires „Discours sur l’homme“: „Le secret d’ennuyer est celui de tout dire“ und meint:

S’il s’était rappelé cette sage prescription, la *Prédication de saint Denis* pourrait, sans contestation aucune, être rangée parmi les œuvres de tout premier ordre dont s’honore notre temps.⁷³⁴

Gallands Bild weist dennoch Verdienste und Tugenden auf, nicht nur, daß es ihm gelungen ist, sein Bild farblich an Fresken heranzuführen, wie Chennevières bereits bemerkt hat. Galland denkt vom Begriff der Dekoration her. Sein Werk ist in hohem Maße davon geprägt, sich in Bestehendes einordnen zu müssen. Es ist insbesondere die Architektur, die ihm immer wieder die Vorgabe gemacht hat. So erläuterte er auch seine Vorstellung von Wandmalerei, der er mit seiner Predigt des saint Denis genügen wollte:

L’artiste a surtout cherché les grandes lignes tranquilles qui impriment à l’ensemble un caractère de calme et de sérénité en rapport avec le monument. Une décoration *n’a pas pour but de produire l’illusion*, mais simplement d’accompagner et de faire valoir l’architecture de l’édifice: aussi la couleur est partout discrète, et, dans une certaine mesure, conventionnelle. *L’éclat et le brio qu’on demande à une peinture de chevalet seraient ici non seulement un hors-d’œuvre, mais presque un contresens.*⁷³⁵ (Hervorhebungen EW)

Und so, wie sich Gallands Werk durch die Einordnung in Bestehendes auszeichnet, so muß man sein Bild in erster Linie durch die Nachbarschaft zu Puvis de Chavannes verstehen. Wie ein Blick von der Kindheit der sainte Geneviève zu saint Denis zeigt (Abb. Nr. 144), hat Galland eine Fortsetzung von Puvis de Chavannes’ Einzelbild geschrieben. Hier wie dort gibt es die zwei ausgeprägten Register, und die Landschaften gehen ineinander über. Die Bäume, die Galland links oben wiedergibt, gehören zu demselben Wald, in dem Puvis de Chavannes’ Bauer seinen Acker bestellt.

Delaunay: Geneviève bewahrt Paris vor Attila (1874–91)

Der zweite Maler, der – nach Maillot – während der Ausführung seiner Bilder starb, war Jules Elie Delaunay. Der in Nantes geborene Künstler hatte bei Hippolyte Flan-drin gelernt und besuchte ab 1848 die École des Beaux-Arts. Die Jahre 1857 bis 1861 verbrachte er als Stipendiat in Rom, wo er freundschaftlichen Umgang mit Edgar Degas, Léon Bonnat und Gustave Moreau pflegte. Nach Paris zurückgekehrt, nahm

⁷³² Abbildung einiger Figuren in HAVARD 1895, S. 176–182 und AK GALLAND 2006, Kat. Nr. 134–147.

⁷³³ HAVARD 1895, S. 179.

⁷³⁴ HAVARD 1895, S. 182.

⁷³⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 85.

er an vielen Dekorationsprojekten teil. 1866–74 dekorierte er den Salon octogonal est du grand foyer in der Oper von Charles Garnier,⁷³⁶ 1884–85 versah er den *escalier d'honneur* im Hôtel de ville mit Malereien, 1888 wurde er in der Grand Chambre der Cour de cassation tätig. Auch Räume des Palais Royal sind von ihm ausgeziert. Seine künstlerischen Fähigkeiten stellte er gleichermaßen in den Dienst der Kirchendekoration. So stammen Bilder in der Église de la Trinité und in Saint-François-Xavier von ihm.⁷³⁷ Sein vielleicht bekanntestes Werk, „Pest in Rom“, zeigte Delaunay im Salon 1869. Es ist der Vita des heiligen Sebastian aus der „Legenda Aurea“ des Jacobus de Voragine entnommen.⁷³⁸ Ab 1872 hat Delaunay im Salon fast nur noch Portraits gezeigt.

Chennevières ließ Delaunay am 12. Mai 1874 beauftragen.⁷³⁹ Bei dem ihm zuge-dachten Sujet handelt es sich um die Begebenheit, die den Grund für Genevièves Ansehen als Patronin der Stadt Paris gelegt hatte. Saint Germain hatte in Nanterre zu der jungen Geneviève gesprochen, daß sie sich Jesus Christus anvermählen möge.⁷⁴⁰ So blieb Geneviève Jungfrau, und nach dem Tod ihrer Eltern ging sie nach Paris.⁷⁴¹ Von ihrer Heiligkeit waren die Pariser keineswegs von Anfang an überzeugt; vielmehr stand sie zunächst in einem üblen Leumund. Als sich saint Germain im Jahr 445 oder 446 erneut nach Britannien aufmachte, wo der Pelagianismus immer noch Anhänger hatte, erkundigte er sich bei seinem Aufenthalt in Paris nach ihr, und auf seine Fragen antworteten die Menschen mit Spott und Verachtung.⁷⁴² Ihre nachhaltige Bewährung erfuhr Geneviève erst angesichts der Gefahr, die Paris durch den Kriegszug Attilas drohte, der 451 in Gallien einfiel. Der Hunnenkönig versuchte, in Thronstreitigkeiten der Franken einzugreifen und darüber hinaus seine Stellung gegenüber dem weströmischen Reich auszubauen.⁷⁴³ Von seinem Herrschaftsgebiet im heute ungarischen Pannonien war dieser die Donau hinaufgezogen und zum Rhein vorgestoßen, den er bei Mainz überquert hat. Trier, Metz und Reims fielen, Orléans konnte er hingegen nicht einnehmen.⁷⁴⁴ Von der Loire nun wandte er sich nach Norden gen Paris, wo sich die Reichen bereits anschickten, die Stadt samt ihrer Habe zu verlassen. Geneviève stellte sich an die Spitze einer Schar von Jungfrauen, mit denen sie sich ins Baptisterium zurückziehen wollte, um fastend und betend die Schonung der Stadt zu erreichen. Ihre Selbstdarstellung als neue Judith und neue Esther sowie ihre Worte, daß Paris durch den Schutz Jesu Christi gerettet werden würde, fanden bei den verängstigten Bewohnern kaum Glauben – im Gegenteil, sie sahen in ihr eine falsche Prophetin, die nach alttestamentarischer Vorschrift (Deuteronomium 13, 11) gesteinigt gehört. Diesen Moment stellt Delaunay in seinem „Sainte Geneviève calmant les Parisiens“ betitelten Dreierbild dar (Abb. Nr. 145).⁷⁴⁵ In der Mitte steht Geneviève vor dem erhöht liegenden Eingang zu einem Gebäude, welches Delaunay in seiner Beschreibung (siehe Textanhang Nr. 16) als Oratorium bezeichnet.⁷⁴⁶ Über ihrem weißen Kleid und Überwurf trägt sie das Medaillon, welches saint Germain ihr gegeben hatte, als er sich am Morgen nach ihrer ersten Begegnung von ihr verab-

⁷³⁶ Siehe FONTAINE 2004, S. 178 ff.

⁷³⁷ Angaben zum Künstler nach Dominique Lobstein: Stichwort „Jules-Elie Delaunay“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 25, München und Leipzig 2000, S. 388 f und AK DELAUNAY 1988, S. 115.

⁷³⁸ SALON 1869, Kat. Nr. 684: Peste à Rome. „Et alors apparut visiblement un bon ange, qui ordonnait au mauvais ange armé d'un épieu, de frapper les maisons, et autant de fois qu'une maison recevait de coups, autant y avait-il de morts, etc., etc.“ (Jacques de Voragine. Légende Dorée, Légende de Saint-Sébastien.)

⁷³⁹ Auftragsdokumente nach AK DELAUNAY 1988, S. 137, in Paris, Archives Nationales, F²¹ 209-1.

⁷⁴⁰ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 1–5, S. 215 f; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 19.

⁷⁴¹ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 9, S. 218; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 25.

⁷⁴² VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 11, S. 219; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 28.

⁷⁴³ BECHER 2011, S. 86 ff.

⁷⁴⁴ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 33 und 35.

⁷⁴⁵ In der Literatur wird auch der längere Titel „Sainte Geneviève rend la confiance et le calme aux Parisiens effrayés de l'approche d'Attila“ verwendet.

⁷⁴⁶ Bonnefoy hat diese Angabe in seinem Führer wieder durch Baptisterium ersetzt.

schiedete.⁷⁴⁷ Mit ruhiger Statuarik, aber mit gespannt-erregtem Blick und ausladender Gebärde sucht sie die um sich versammelte Menge zu beruhigen. Sie prophezeit den gleichermaßen mißtrauischen wie verängstigten Menschen, daß Attila nicht nach Paris gelangen würde. Die Reaktionen auf ihre Worte sind geteilt. Im linken Bildfeld sieht man einen bereits vollbepackten Wagen mit aufsitzender Familie. Groß im Vordergrund stehen Leute, die miteinander zu Rate gehen (Abb. Nr. 146). Einer von ihnen hält einen Stein in der Hand, wird aber von einem in Rückenansicht wiedergegebenen Mann davon abgehalten, ihn zu werfen. Die Menschen, an die sich Geneviève wendet, sind ihr feindlich gesonnen, und die Aggression kann sich jederzeit entladen. Die jungen Männer im Hintergrund des mittleren Bildes zielen bereits auf sie. Auf dem linken Teil wird Holz herbeigetragen, und im Vordergrund kniet ein gelbgekleideter Mann, um ein Feuer zu entfachen. Ein anderer hält einen Strick bereit, um sie, wie Delaunay in seiner Beschreibung sagt, zu binden und in die Seine zu werfen. Direkt vor der Heiligen hat sich ein stämmiger Mann in Pose gestellt und wartet darauf, seinen Hund losmachen zu können. Er ist bereitbeinig als imposante Rückenfigur wiedergegeben, und in der Linken, die er hinter dem Rücken hält, birgt er einen Stein. Es gibt aber auch Pariser, die der Rednerin Glauben schenken. Da sind zum einen die fünf Gefährtinnen, die ebenfalls weißgekleidet sind und Kerzen halten. Sie wollten sich mit ihrer Anführerin in das Gebäude zum Gebet zurückziehen und sind nun der gleichen Gefahr ausgesetzt. Immerhin gibt es einen, der Genevièves lautere Absicht erkennt und die Stufen erklommen hat, um ihr Gewand ehrfürchtig zu küssen. Geneviève wäre dennoch als Märtyrerin geendet, hätte Gott nicht im rechten Moment Hilfe geschickt. Die Rettung naht im rechten Einzelbild (Abb. Nr. 147) in Gestalt des Archidiakons von Auxerre, dessen Name Delaunay mit Sedulus angibt.⁷⁴⁸ Nach der „Vita Genovefae“ beruhigte Sedulus die Menge, indem er sie daran erinnerte, daß saint Germain in Geneviève eine Heilige erkannt habe, und zur Unterstreichung seiner Worte wies er für die Jungfrau bestimmte Geschenke des heiligen Bischofs vor, der drei Jahre vor Attilas Erscheinen gestorben war.⁷⁴⁹ Delaunay hat den Mann mit seinen Begleitern einem Boot entsteigen lassen, dessen Segel gerade eingeholt wird. Die Szene entspricht den Bootsleuten auf Puvis de Chavannes' Bild. Insbesondere der halbnackte Bootsmann kann als Antwort auf das direkt gegenüberliegende Gemälde aufgefaßt werden. Er steht in einer Motivtradition, die halbnackt-muskulöse Bootsführer in Bildecken als Bildbegrenzung plaziert, so etwa bei Charles François Macrets Stich nach Jean Michel Moreaus d. J. „Ankunft Rousseaus im Elysium“ von 1782 (Abb. Nr. 148). Die Anbindung dieses rechten Bildteils an den mittleren ist bei Delaunay ungeschickt gelöst, da er zwar auf das mittlere Feld bezogen ist, aber von diesem kompositionell nicht benötigt wird. Während also das rechte Bildfeld auf Puvis de Chavannes antwortet, bilden die Anlagen des linken und mittleren Bilddrittels für sich genommen eine geschlossene Komposition. Sie entspricht spiegelbildlich dem Zweierbild Cabanels, auf dem saint Louis in der Sainte-Chapelle Gericht sitzt: Die Kapelle in Genevièves Rücken ist das Pendant zum Baldachin des Königs, ihre Gefährtinnen entsprechen seinen Ratgebern, und der junge Mann, der bei Delaunay auf der Treppe kniet, hat seine Parallele in dem Angeschuldigten, der sich ergeben auf die Stufen vor dem Thron des Königs geworfen hat.

Die Worte Genevièves und das Auftreten des Archidiakons haben ihre Wirkung getan, und sie wurden – wichtiger noch – durch die Ereignisse bestätigt. Attila kehrte um und marschierte in Richtung Troyes, wo er auf den Katalaunischen Feldern be-

⁷⁴⁷ Eigentlich handelte es sich um eine bronzene Münze mit einem Kreuz darauf, die saint Germain im Moment ihres Abschieds vom Boden auflesen hatte. Geneviève sollte sie fortan um den Hals tragen (VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 6, S. 217; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 20). Erst später wurde daraus ein Medaillon, so das Martyrologium von Lyon, welches vor 806 zusammengestellt wurde. DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 74.

⁷⁴⁸ Macé de Lépinay nennt ihn Gedulins (MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 22).

⁷⁴⁹ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 12 f, S. 219 f; DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 33 f.

siegt und in die Flucht geschlagen wurde. Diese unvermutete Wendung sprach man der Kraft von Genevièves Gebet zu, und fortan war ihre Autorität gefestigt. Sie begann nun ihr segensreiches Wirken für Paris. Inhaltlich hat die Thematik in Blancs Bild der Schlacht von Tolbiac eine Parallele: So, wie sich Clovis auf Gott verlassen und gesiegt hatte, so bewirkte die Gottestreue von Geneviève Schonung der Pariser von der Gefahr.

Die Einhalt gebietende Gebärde, mit der Geneviève vor die Bewohner der Stadt tritt, gilt nicht allein denen, die ihr an den Kragen wollen; sie ist zugleich gegen Attila selbst gerichtet, den Delaunay links des Dreierbildes darstellte. Damit gelingt dem Maler eine wirkungsvolle Verklammerung von Einzel- und Dreierbild, die andere Maler im Panthéon gar nicht erst angestrebt haben. Das Einzelbild ist „Attila et son armée en marche sur Paris“ betitelt (Abb. Nr. 149). Es zeigt den König, der zwar nach heutiger Kenntnis kein unzivilisierter Barbar, sondern durch vielfältige Kontakte mit dem römischen und griechischen Kulturraum geprägt war, aber seit alters her als der Inbegriff der Zerstörung und als „flagellum Dei“ („Geißel Gottes“) galt.⁷⁵⁰ In der Tat marodierte er durch die Landschaften, und so, wie Delaunay ihn darstellte, spricht Unerbittlichkeit und Unbezwingbarkeit aus seinem ganzen Wesen. Mit erhobener Rechter und Krone auf dem Haupt sitzt er barfuß zu Pferde, dessen wilder Blick mit dem seines Reiters korrespondiert. Neben dem Pferd geht ein gefährlich wirkender Wolf einher, der dem König und seiner Horde zu gehorchen scheint und deren Zerstörungswerk unterstützt. Der Zug bringt Brand und Mord in die Landschaften, welche er durchzieht, und wahrhaft über Leichen geht der Krieger links, der einen aufgespießten Kopf mit sich trägt. Er steigt über eine Familie, die von der Vorhut niedergemetzelt worden ist. Der unmittelbar vor dem Bild stehende Besucher des Panthéons sieht links unten in die weitaufgerissenen Augen und den erfrorenen Schrei eines toten Kindes (Abb. Nr. 150). Ein mit dem Kopf zum Betrachter liegendes totes Kind, zudem noch mit ausgestrecktem rechtem Arm, findet sich bereits bei Marcantonio Raimondi, der den „Bethlehemitischen Kindermord“ nach einer Zeichnung Raffaels gestochen hat.⁷⁵¹ Die Drastik des Ausdrucks ist allerdings eine Eigenleistung von Delaunay, und Pablo Picasso mag hiervon eine Anregung für sein 1937 geschaffenes Guernica-Bild (Abb. Nr. 151) empfangen haben; links in seinem Bild, das die Leiden des Menschen im Krieg zum Inhalt hat, beweint eine Mutter ihr totes Kind, welches sie wie eine Pietà derart im Arm hält, daß auch dieses mit umgedrehtem Kopf erscheint.⁷⁵²

Die Attila-Thematik hatte Raffael bereits im Vatikan behandelt (und auch Chenavard in seinen Panthéonsentwürfen). In der Stanza di Eliodoro malte Raffael 1513, wie Papst Leo I. den Hunnen im Jahr nach seinem Auftauchen vor Paris dazu bewegt, Rom zu verschonen (Abb. Nr. 152).⁷⁵³ Auch hier wurde die Gefahr durch eintretende Wunder gebannt, und in Rom war es dem Eingreifen von Petrus und Paulus zu verdanken, daß Attila von einer Brandschatzung absah. Es ist bezeugt, daß Delaunay während seiner Zeit in Rom Raffaels Fresken studiert hat,⁷⁵⁴ doch griff er im Panthéon nicht auf das Renaissancebild zurück. Der Vergleich der Bilder erbringt lediglich, daß hier und da brennende Dörfer im Hintergrund zu sehen sind, und daß Attila eine rote Fahne (aber bei Raffael auch eine weiße) bei sich führt.

⁷⁵⁰ Den Beinamen, den der Kirchenvater Augustinus ursprünglich für arianischen Westgoten Alarich geprägt hatte, erhielt Attila erst von wesentlich späteren Autoren. BECHER 2011, S. 89.

⁷⁵¹ Siehe Norberto Gramaccini und Hans Jakob Meier: Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485–1600, München u. Berlin 2009 (Deutscher Kunstverlag), S. 152 f und Abb. Nr. 58 f.

⁷⁵² Picasso kannte die Bilder des Panthéons, Zeichnungen nach Puvis de Chavannes sind überliefert. Erstmals war Picasso um das Jahr 1901 im Panthéon. Bilder aus den Jahren 1904/05 gehen auf Puvis de Chavannes' Bilder der Kindheit Genevièves zurück. AK PUVIS DE CHAVANNES 1975, S. 168 und 173 ff.

⁷⁵³ KLIEMANN/ROHLMANN 2004, S. 136, F.Abb. Nr. 38 oben.

⁷⁵⁴ Dominique Lobstein: Stichwort „Jules-Elie Delaunay“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 25, München und Leipzig 2000, S. 388 f.

Es ist die rote Fahne, die den Schlüssel zu Delaunays Panthéonsdekoration liefert. Anders als die Fahne, die den Erzengel Michael auf Mersons Teppich umweht (siehe Abb. Nr. 59), muß man in Attilas Fahne die der Pariser Kommune von 1871 sehen. Die Konservativen und Katholiken waren überzeugt, daß sich die Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg und die Ereignisse der Kommune wegen eines Mangels an Glauben zugetragen haben, die Begebenheiten der Jahre 1870/71 mithin als Gottesgericht zu verstehen seien. Chennevières spricht in seinen „Souvenirs“ ausdrücklich davon, daß er in dem Attila-Thema „analogies toutes fraîches et palpitantes“ sehe.⁷⁵⁵ Geneviève, die Paris vor Attila geschirmt hatte, erlebte in den Anfangsjahren der Dritten Republik einen Aufschwung als Schutzheilige, und die Dekoration des Panthéons ist Teil der ihr erneut erwiesenen Devotion. Delaunay verbindet sein Attila-Bild mit jüngst vergangenen Ereignissen und gibt diese im historischen Gleichnis wieder. Die Bildbotschaft lautet, daß die durch Attila, dieser Personifikation aller Heimsuchungen, symbolisierten Ereignisse nicht über die Franzosen hereingebrochen wären, hätte sich das Volk konstant gottesfürchtig verhalten. Gezüchtigt wurde das Land nach Lesart der Katholiken auch für die oberflächliche Kultur des Zweiten Kaiserreichs, die sog. *fête impériale* und die Preisgabe des Kirchenstaats. Frankreich nämlich ist Schutzmacht des Papstes gewesen, seit Bonaparte als Präsident der Zweiten Republik der in der Revolution von 1848 gebildeten Römischen Republik ein Ende bereitet hatte. So konnten die Franzosen, die im Laufe der Geschichte nicht sonderlich zimperlich mit dem Papst waren (man denke an die Verlegung des Papststuhls nach Avignon 1309–77 und an die Gefangenschaft des Pontifex unter Napoléon I^{er}), das Oberhaupt der römischen Katholiken wieder in seine Rechte einsetzen. Eine französische Garnison verblieb vor Ort, und nachdem die Republikaner die Streitkräfte nach dem Sturz von Kaiser Napoléon III abgezogen hatten, kam das Patrimonium Petri durch die italienische Einigungsbewegung erneut zu Fall.

Die französische Nation war tief gespalten in (meist katholische) Konservative und Republikaner. Die Katholiken waren durch den extrem lang, von 1846–78 amtierenden Papst Pius IX. repräsentiert, der aufgrund seiner Erfahrungen von 1848 jeglichen Liberalismus, Laizismus und Sozialismus verketzerte. 1854 hatte er das Dogma der Unbefleckten Empfängnis aufgestellt, 1870 folgte das der päpstlichen Unfehlbarkeit *ex cathedra*. 1864 erließ er den Syllabus, einen Katalog von „Irrlehren“, zu denen er selbst den Rationalismus zählte. In Frankreich nahm das Pilgerwesen enormen Aufschwung. Neben den traditionellen Zielen Chartres und Paray-le-Monial ist die Grotte von Lourdes getreten, in welcher die 14jährige Bernadette Soubirous 1858 Visionen der Maria empfangen hatte, die zu Umkehr und Frömmigkeitsübungen aufrief. Seit der kirchlichen Anerkennung dieser Erscheinungen im Jahr 1862 entwickelte sich der am Nordrand der Pyrenäen gelegene Ort zu einem der wichtigsten Ziele frommer Katholiken. Auf den Ereigniskomplex 1870/71 reagierten die Katholiken speziell mit der Herz-Jesu-Bewegung, die ihren Ausdruck in der Erbauung der Kirche Sacré-Cœur auf dem Montmartre fand.

Die Geschichtssicht, von Gott gestraft worden zu sein, läßt sich auch an der Kunst der Zeit festmachen. Die Behauptung, daß Attila Projektionsfigur alles Bösen ist, kann man an zeitgenössischen Bildern erkennen, die auf den Figurentopos des „siegreichen Reiters“ zurückgreifen. 1876 stellte der Cabanel-Schüler Jean-Joseph Benjamin-Constant im Salon das Bild „Entrée de Mohammed II à Constantinople, le 20 mai 1453“ aus (Abb. Nr. 153). Der Maler war Spezialist für im Orient angesiedelte Genrebilder, und hier zeigt er den berittenen Eroberer mit großer roter Fahne.⁷⁵⁶ Soeben passiert dieser das Stadttor, dessen Verteidigung viele mit dem Leben bezahlt

⁷⁵⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 93.

⁷⁵⁶ Farbangabe nach dem Katalog der Schuler Auktion 89 (23.–27. Juni 2003), Los Nr. 3519 (dort lediglich „französische Schule“). Das Werk ist auch abgebildet in: *Le Monde illustré*, 1876, 2. Halbjahr, S. 56 f.

haben. In Anlage und Inhalt entsprechen sich die Bilder von Benjamin-Constant und Delaunay, und sicher hat Delaunay von hier seine Anregungen empfangen. Ein um einige Jahre jüngeres Bild zeigt an der Stelle des Türken bzw. Attila den deutschen Reichskanzler Otto von Bismarck (Abb. Nr. 154). Es stammt von André Martin Gauthereau und weist die gleichen Merkmale auf. Dieses Beispiel setzt die Deutschen in die Reihe der Geißeln Gottes. Schließlich sei daran erinnert, daß Chennevières sich unter dem Eindruck von Joseph Blancs Gemälde „L’invasion“ dafür entschieden hatte, jenen an der Dekoration des Panthéons zu beteiligen. Es gehört genau dem hier besprochenen Typus an (siehe Abb. Nr. 90).

Als in Paris 1878 wieder die Weltausstellung stattfand, hatte ein ministerieller Beschluß bestimmt, daß von allen offiziellen Kunstausstellungen Gemälde fernzuhalten seien, welche die Ereignisse der Jahre 1870/71 wiedergeben oder darauf anspielen.⁷⁵⁷ Mit der Schau wollte die Republik ihren Wiedereintritt ins Europäische Konzert begeben, und Erinnerungen an die Vergangenheit waren wohl mit Rücksicht auf deutsche Besucher unerwünscht. Im Panthéon hingegen erhielt die Erinnerung einen festen Platz, wenn auch der Weltausstellungsbesucher noch nichts davon sehen konnte und sich der eigens dafür verfaßte Führer Bonnefoys darüber ausgeschwiegen hat. Nicht von ungefähr gestaltete Delaunay das Bildfeld über Attila mit einem Engel, der mit dem Schild des heiligen Georg und einem Schwert über einen Drachen triumphiert. So wie es sich Bonnefoy gewünscht hatte, gehen im Dreierfries die Heiligen Frankreichs einher. Sie erscheinen vor einem imitierten mosaizierten Goldgrund, ganz so, wie Raffael die Tondi und Quadrati der Decke in der Stanza della Segnatura gestaltet hat. Dank der Leuchtkraft und des von Süden einfallenden Lichts lassen sich die Namen der Heiligen relativ gut lesen. Im linken Feld sind weibliche Heilige zu sehen: Ninnoc (recte: Innocentia?), S. Radegonde, S. Bathilde, S. Blandine, S. Théodosie, S. Reine, S. Florine, S. Paschasie; ihnen voran gehen männliche Heilige: S. Hilaire, S. Mathurin de l’Archant, S. Latuin, S. Médard, S. Julien du Mans, S. Justin, S. Papoul und S. Quentin, im rechten Feld S. Rogatianus und S. Donatien. Die ersten beiden Heiligen dieses Feldes sowie der Anführer des Zuges bleiben unbezeichnet. An der Spitze des Zuges erweitert sich der Standgrund der Figuren zu einer Wolkenformation, die betont, daß hier ein himmlisches Gesehen wiedergegeben ist.

Delaunay gehörte im Panthéon zu den Malern, die sich mit ihrer Arbeit viel Zeit gelassen haben, und die über Jahre hin entstandenen Skizzen sind auf viele Museen verteilt.⁷⁵⁸ Trotz der Meldung der *Chronique des arts*, daß Delaunay seine Bilder im August 1884 im Panthéon anbringen würde,⁷⁵⁹ hat sich vorerst nichts getan. 1885 kannte Chennevières nur eine „belle esquisse“⁷⁶⁰ sowie die für Bonnefoy gefertigte Beschreibung des Künstlers, die er einmal mehr vollständiger wiedergibt als der Führer.⁷⁶¹ Als Delaunay dann überraschend starb,⁷⁶² waren die Bilder noch mitten in der Entstehung begriffen, wobei das Dreierbild schon weit vorangeschritten war. Um die Vollendung entspann sich eine Diskussion, die man in der *Chronique des arts* verfolgen kann. 1893 meldete sie, daß sich die Administration des Beaux-Arts entschlossen habe, Delaunays Dreierbild entgegen vorheriger Ankündigungen doch im gegenwärtigen Zustand zu belassen, da sie diese Gemälde als „suffisamment achevées“ betrachte.⁷⁶³ Anders verhielt es sich mit dem Attila-Bild, das Delaunay gerade erst begonnen hatte. Für dieses Werk, wie auch für den Fries, so die *Chronique des arts*, ver-

⁷⁵⁷ VAISSE 1995, S. 57.

⁷⁵⁸ Zeichnungen und Skizzen lt. AK DELAUNAY 1988, S. 137, in den Museen von Lille, Marseille, Nantes und Toulouse sowie in der École des Beaux-Arts Paris. Weitere befinden sich lt. MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 22, in Besançon und Amiens. AK DELAUNAY 1988, Kat. Nr. 63–69 und AK ZEICHNUNGEN 1982, Kat. Nr. 65–70. Eine ganze Reihe von Vorzeichnungen ist in der Base Joconde verzeichnet. Fünf Ölskizzen gelangten über das Musée du Luxembourg und den Louvre ins Musée d’Orsay.

⁷⁵⁹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1884, Nr. 28 (23. Aug.), S. 226.

⁷⁶⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 91.

⁷⁶¹ BONNEFOY 1878, S. 44 f, BONNEFOY (1885), S. 31 f (textidentisch). CHENNEVIÈRES 1885, S. 91 f.

⁷⁶² Siehe seinen Nachruf, in *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1891, Nr. 30 (19. Sept.), S. 237 f.

⁷⁶³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1893, Nr. 26 (29. Juli), S. 202.

pflichtete man im Februar 1894 zwei Schüler Delaunays, Henri Courselles-Dumont und George Desvallières.⁷⁶⁴ Auf dem Bild Attilas wird nur Courselle-Dumont als ausführender Künstler bezeichnet. Als einziges Bildensemble trägt das von Delaunay deutlich die Züge des Unvollendeten. Weite Partien sind wenig durchgearbeitet, und so manches Gesicht ist bis auf die Andeutung der Augenhöhlen leer geblieben.

Lenepveu: Jeanne d'Arc (1886–90)

Bevor Jules-Eugène Lenepveu die Bilder im Panthéon malte, ist der Auftrag an Paul Baudry gegangen, der im Januar 1886 verstorben war. Baudry hatte, wie auch Maillot und Galland, bei Drölling gelernt und verbrachte die Jahre 1851–56 in der Villa Medici in Rom. Seit Mitte der 1860er Jahre war er mit seinem Hauptwerk beschäftigt, der Dekoration des Grand Foyer in der Oper.⁷⁶⁵ Da die Oper in den Augen Chennevières' das weltliche Gegenstück zum Panthéon darstellte, ist es nicht verwunderlich, daß der Direktor ihn für seine Kampagne zu gewinnen trachtete. Gegenüber Bonnefoy (siehe Textanhang Nr. 17) gab Baudry an, sechs Szenen wiedergeben zu wollen, womit er die vorgesehene Gliederung von Dreier- und Einzelbild sprengte: Jeanne d'Arcs Vision (die genauer gesagt eine Audition war), ihre Begegnung mit dem Dauphin in Chinon, ihren Sieg in Orléans, ihre Zeit im Kerker, ihre Hinrichtung (im einzelnen Friesbild) und eine Prozession, in der Ritter die heilige Ampulle mit dem Öl für die Salbung des Königs herbeibringen (in drei Feldern des Frieses).⁷⁶⁶ Im selben Sinne äußerte er sich noch 1884 gegenüber Yriarte (siehe Textanhang Nr. 18). Chennevières' Plan hatte für das Dreierbild Jeanne vor Orléans oder in Reims vorgesehen, also eine der beiden Begebenheiten, die auf dem expliziten Auftrag der Stimmen beruhten. Das Einzelbild sollte die Zeit im Kerker vor Augen stellen, ein Sujet, welches zur Reflexion über Jeannes Mission und ihr Schicksal einlud. Bereits das den Fries betreffende Konzept (Textanhang Nr. 5) vermerkte Baudrys Wunsch, an dieser Stelle weitere Stationen ihrer Vita zu zeigen. So war es nicht Cabanel allein, der die Kunstadministration mit seinen von der Norm abweichenden Vorstellungen konfrontiert hat. Da Baudry den Fries letztendlich doch nicht für Jeanne verwenden wollte, sondern sich für eine über drei Bildfelder geführte Prozession mit dem Salböl entschied, ist sogar ein Bemühen um eine Angleichung an Cabanels gegenüberliegende Prozession mit der Dornenkrone zu erkennen. Baudry war generell an Jeanne d'Arc interessiert.⁷⁶⁷ So meldet die *Chronique des arts* im September 1874, als Baudry die Dekoration der Oper beendet hatte, daß er einen zwölfteiligen Jeanne-Zyklus plane.⁷⁶⁸ Wie Maillot hat auch Baudry die Bildwelt des 15. Jahrhunderts in der Buchmalerei gesucht. 1884 schrieb er an Charles Yriarte, der als Inspektor in Diensten der Kunstadministration die Fortschritte im Panthéon überwachte, daß er eingehende Studien in der Bibliothèque Nationale und der Bibliothèque de l' Arsenal betrieben habe, und daß er beabsichtige, zu weiteren Nachforschungen nach Brüssel und London zu reisen. Offen fügte er hinzu, daß er kein Ende seiner historischen Bemühungen absehe.⁷⁶⁹ Als er starb, lagen lediglich Skizzen zu seinem Werk vor.

Sein Nachfolger Lenepveu stammte aus Angers und erhielt 1847 den Rompreis. Er war Portraitist und Historienmaler, und sein Werk umfaßt auch eine ganze Reihe von Wandbildern, etwa in den Kapellen der Pariser Kirchen Sainte-Clotilde, Saint-

⁷⁶⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1894, Nr. 7 (17. Feb.), S. 52. Siehe auch VAISSE 1989, S. 254. Auftragsdokumente in Paris, Archives Nationales, F²¹ 2128 und (Desvallières allein) F²¹ 2130. – Courselles-Dumont vollendete auch Delaunays Arbeit im Pariser Hôtel de ville.

⁷⁶⁵ Siehe FONTAINE 2004, S. 151–173.

⁷⁶⁶ Baudry in BONNEFOY 1878, S. 51; BONNEFOY (1885), S. 28 (textidentisch). Siehe auch *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1878, Nr. 14 (6. April), S. 107.

⁷⁶⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 106 f.

⁷⁶⁸ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1874, Nr. 30 (10. Sept.) S. 292.

⁷⁶⁹ BAUDRY 1922. – Zeichnungen zu Jeanne d'Arc verwahren das Musée Vendéen in Fontenay-le-Comte und das Musée Tavet-Delacour in Pontoise. Weitere Hinweise auf Baudrys Zeichnungen: VAISSE 1989, S. 254, 303 (Anm. 9) und VAISSE 1995, S. 390, Anm. 86.

Louis-en-l'Île und Saint-Sulpice. 1872–78 war er Direktor der Académie française in Rom. Lenepveu bekam von den Malern des Panthéons wohl am härtesten den Geschmackswandel zu spüren, der zur Geringachtung eines Großteils der Malerei des 19. Jahrhunderts geführt hat, denn zwei seiner prestigeträchtigsten Werke sind im 20. Jahrhundert überdeckt worden: 1884 hatte Lenepveu den Auftrag erhalten, im Louvre das Umfeld der Nike von Samothrake zu dekorieren. Die Skulptur befindet sich seit 1883 auf der *escalier Daru*.⁷⁷⁰ Lenepveu fertigte Kartons für die Bemalung der Rückwand an wie auch für die Kuppel über dem Standbild der antiken Göttin. Die Bilder wurden von 1884 an als Mosaik ausgeführt, die in den Augen der Kritik derart bunt gerieten, daß sie die Auflösung der Mosaikwerkstatt einläuteten. So lieferte Lenepveu den Anlaß, Chennevières' Atelier ein Ende zu bereiten. Während er auf der Wand in einem Medaillon Phidias zeigte, standen vier geflügelte Figuren in den Kuppelpendentifs für große Kunstepochen. Genaues läßt sich zu den Werken nicht mehr sagen, denn 1934 sind die bis dahin nur teilweise vollendeten Mosaik unter Putz gelegt worden, um alle Aufmerksamkeit auf die griechische Skulptur zu lenken. Die Medaillons markieren sich ein wenig durch den Putz, so daß man seine Dekoration heute immerhin noch erahnen kann. Wenig anders erging es Lenepveus Deckenbild im Zuschauerraum der Pariser Oper. Dieses Werk, das den „Triomphe de la Beauté, charmée par la Musique, au milieu des Muses et des Heures du jour et de la nuit“ darstellte, verschwand 1964 hinter einer neu eingezogenen Decke, die Marc Chagall (auf die Initiative des 1996 panthéonisierten André Malraux hin) ausgemalt hat.⁷⁷¹

Lenepveu war der erste Künstler, der nach 1885 einen Auftrag für das Panthéon erhielt.⁷⁷² Er übernahm die von Baudry durchgesetzte Aufteilung in vier Einzelbilder, was Sinn macht, wenn man die beiden großen Taten der Jungfrau – die Befreiung von Orléans und die Krönung des Königs in Reims – darstellen möchte. Eine Verteilung auf ein Dreier- und ein Einzelbild hätte ein Ungleichgewicht hergestellt, und zwei Zweierbilder wären durch die mittig durchlaufende Wandvorlage stark beeinträchtigt worden. Merkwürdig an Baudrys Konzeption war, daß er offensichtlich gar nicht daran gedacht hatte, Charles' Krönung darzustellen. Die Beibehaltung der Baudry'schen Ordnung mit neuen thematischen Schwerpunkten erlaubte es Lenepveu, neben den zwei Haupttaten noch die Audition und Jeannes Ende auf dem Scheiterhaufen hereinzunehmen. Auf einer einzigen Wand wird so präsentiert, was für sainte Geneviève im gesamten Hauptschiff gilt: Zwischen der Initiation ihrer Heiligkeit, welche sich im Zusammentreffen mit saint Germain manifestiert hat, und ihrem Sterben werden die beiden großen Taten ihres Lebens geschildert; zwei Handlungen, die durch die Erfahrungen des Krieges von 1870/71 und die Ereignisse der Kommune als Anweisung zur Gottesfurcht und – im Fall der Versorgung der Stadt mit Lebensmitteln – als religiös motivierte Milde gelesen werden konnten.

Nach 1885 hatte sich das Klima gewandelt. Sollte Albert Kaempfen, *Inspecteur des Beaux-Arts, délégué dans les fonctions de directeur des Beaux-Arts*, einen Künstler gesucht haben, der sein Thema mit den Augen eines Republikaners anzupacken imstande war, dann hatte er in Lenepveu den richtigen gefunden. Die Bilder von Jeanne d'Arc haben die Jungfrau wieder zu dem gemacht, was sie fünfzig Jahre lang gewesen war, bevor die katholische Kirche sie für sich entdeckt hatte, nämlich ein Mädchen aus dem Volk. So erweisen sich Hébert und Lenepveu als mustergültige Vertreter der Parteien, die sich um den geistigen Besitz Jeannes so erbittert gestritten haben. Allerdings handelt es sich hierbei um eine Umkehrung des historischen Richtungsverlaufs.

⁷⁷⁰ VAISSE 1995, S. 213 f und VAISSE 1994, S. 159.

⁷⁷¹ Der Entwurf (Öl auf Leinwand, 1,50 m Durchmesser) befindet sich in Paris, Musée d'Orsay. FONTAINE 2004, F.Abb. S. 83.

⁷⁷² Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 2093. Die Beauftragung fand am 26. März 1886 statt (FOUACE 1988, S. 3). Zu den Umständen der Beauftragung siehe FOUACE 1988, S. 4. Die *Chronique des arts* berichtet am 17. April, daß Lenepveu mit seinem Werk begonnen habe. *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1886, Nr. 16 (17. April), S. 123.

Die ältere liberal-republikanische Sicht scheint ein letztes Mal auf, bevor die klerikale, die Jeanne d'Arc im Panthéon bereits ein glanzvolles Denkmal gesetzt hatte, endgültig die Oberhand gewann. Der Zufall will es, daß an dem Anbringungsort dieser beiden konträren Jeanne-Darstellungen Voltaire bestattet liegt, der das Bild von der Jungfrau am 30. Mai 1878 postum gespalten hatte. Dieser Tag war der hundertste Todestag des Jeanne d'Arc-Schmähers Voltaire und zugleich Jahrestag ihrer Verbrennung. Die Frage einer öffentlichen Ehrung Voltaires entzweite das Land, und der Präsident MacMahon verfügte, daß diese Feiern strikt nichtöffentlichen Charakter zu haben hätten. So feierten die Republikaner in Theatern und anderen geschlossenen Sälen. Und überall dort, wo Voltaire in größerem Ausmaß gefeiert wurde, gab es Katholiken, die – sofern sie nicht demonstrierten – Bußmessen feierten. An Frémiets Jeanne-d'Arc-Statue auf der Place des Pyramides kam es zu Zusammenstößen zwischen Laizisten und Klerikalen, die sich dort trotz Demonstrationsverbots versammelt hatten.⁷⁷³ Seit diesem Tag sind Republikaner und Katholiken in ihrer Einschätzung Jeannes getrennte Wege gegangen.

Aus unbekanntem Gründen hat Lenepveu die zeitliche Abfolge der vier von ihm behandelten Sujets umgedreht, so daß die Stimmen hörende Jeanne im vierten Bild präsentiert wird (Abb. Nr. 155). Das einfach aber geschmackvoll gekleidete Mädchen ist inmitten ländlicher Tätigkeit wiedergegeben. Während im Hintergrund ein Mann (es soll ihr Vater sein⁷⁷⁴) ein Schaf schert, hat sie zur Verarbeitung der Wolle einen Spinnrocken bei sich. Nahe an ihrem Kopf erscheint von hinten der transparent gemalte Erzengel Michael. Er gibt ihr ein Schwert in die Rechte, für das sie eine Spindel hat fallen lassen, die nun vor ihr liegt. Jeanne wirkt sehr starr, der Blick aus ihren weit geöffneten Augen faßt nichts. Oben im Blattwerk des Baumes sind die heilige Margarethe und die heilige Katharina versteckt; sie sieht man erst auf dem zweiten Blick. Während dieses Erlebnisses arbeitet der Schafscherer unbeirrt weiter, und die drei Schafe rechts unten im Bilde lassen sich durch nichts vom Gras abhalten. Nach links öffnet sich der Bildraum in die Tiefe der Landschaft, in der zwei Bauern den Acker bestellen. Auch sie sind ganz bei ihrer Arbeit. Der aufmerksame Besucher wird sich daran erinnern, daß es ein ähnliches Motiv bei Puvis de Chavannes' Bild der betenden Geneviève gibt. Hier hat der Bauer eigens seinen Pflug verlassen, um die junge Heilige beim Beten zu betrachten. Jeanne hingegen wird keine Aufmerksamkeit zuteil. Lenepveu möchte damit verdeutlichen, daß sich die Stimmen ausschließlich in ihrem Inneren manifestieren, sie bleiben von anderen unbemerkt. In der Art, wie der Maler die Erscheinung der drei Geistwesen behandelt, greift er auf ein gleichnamiges Bild von Jules Bastien-Lepage zurück, das 1879 entstand und 1880 im Salon zu sehen war (Abb. Nr. 156). Sogar das Haus im Hintergrund hat Lenepveu von Bastien-Lepage übernommen, doch wirkt bei ihm alles geputzter und atmosphärelöser, wie die Bilder generell in trockener und matter Farbigkeit gemalt sind. Bastien-Lepage legt jedoch einen anderen Akzent auf die Weise, wie sich die Berufung Jeannes vollzog. Hier ist der Erzengel nicht direkt bei ihrem Kopf, sondern er ruft sie aus größerer Entfernung an, worauf sie in ihrer Bewegung erstarrt. Es mag Lenepveus malerisches Unvermögen sein, daß er Jeanne in dieser diffizilen Pose nur einen passiven, aber keinen wirklich ergriffenen Ausdruck verleihen konnte.

Der Blick auf die Bilder von Puvis de Chavannes bringt noch eine weitere Gemeinsamkeit ans Licht: Beide Mädchen sind Schäferinnen. Für Jeanne ist dies historisch bezeugt, sie sagte es selbst während ihres Prozesses. Geneviève hingegen war eine sozial hochgestellte und reiche Frau, die in ihrer Kindheit gewiß niemals auf Tiere aufpassen mußte. Daß auch sie zur Schäferin geworden ist, verdankt sich einer Gleichsetzung beider Frauen, die kraft ihres Glaubens Feinde zum Zurückweichen

⁷⁷³ KRUMEICH 1989, S. 180.

⁷⁷⁴ FOUACE 1988, S. 5 (Beschreibung der Bilder in der *Revue de l'Anjou* von 1889).

gebracht haben. Jacques Dubois und Laure Beaumont-Maillet haben beobachtet, daß diese Gleichsetzung bereits in der Mitte des 15. Jahrhunderts ihren Anfang genommen hat, und sie verweisen auf einen Text aus der Feder eines Mönchs der Abtei Sainte-Geneviève (ohne ihn allerdings genau anzugeben), der von der Stadtpatronin handelt, aber in Wirklichkeit Jeanne meinen würde.⁷⁷⁵ So wie Jeanne zwanzig Jahre zuvor die Engländer vertrieben habe, sei Attila dank Geneviève von Paris abgehalten worden. Auch Geneviève wäre beinahe auf dem Scheiterhaufen gelandet, wie Delaunay es in seinem Bild angedeutet hat. Die Bildtradition, die Geneviève als Schäferin wiedergibt, geht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Das wohl bekannteste Beispiel dürfte aus der Pariser Kirche Saint-Merri stammen (Abb. Nr. 157). Im 18. Jahrhundert, als die Schäferinnenmode grassierte, war dies der hauptsächliche Darstellungstyp. Von daher konnten die an Soufflots Kirche beschäftigten Bildhauer von einer „simple paysanne“ sprechen,⁷⁷⁶ konnte Gros auf seiner Ölskizze zum Kuppelbild einen Engel einen Hirtenstab herbeibringen lassen und der Heiligen im ausgeführten Werk ein Lamm zu Füßen setzen (siehe Abb. Nr. 19 und 20). Puvis de Chavannes stellt Geneviève im Einzelbild als Schäferin dar und läßt im Fries darüber ein Lamm an ihrer Wiege ruhen (siehe Abb. Nr. 63), auf Lameires Wandteppich ist es das der Stadtpatronin zugeordnete Attribut (siehe Abb. Nr. 57), und in der Apsis tritt Geneviève der standartenhaltenden Jeanne mit einem Hirtenstab gegenüber. Guillaume gab seiner Geneviève-Statue Lamm und Hirtenstab als Attribute bei, und 1876 versuchte der Comte d’Osmy den Republikanern die Dekoration des Panthéons erträglich zu machen, indem er Geneviève als „première Jeanne d’Arc“ bezeichnete.⁷⁷⁷

Auf dem zweiten Bild gibt Lenepveu Jeanne vor Orléans wieder (Abb. Nr. 158). Es handelt sich um eine Szene, in der sie als ruhender Mittelpunkt den Franzosen die Stelle weist, an der sie angreifen sollen. Gekämpft wird mit Armbrust, Pfeil und Bogen sowie Lanzen und Hellebarden. Man schafft Sturmleitern herbei, um auf die befestigte Zufahrt zu gelangen, die zum offensichtlich bereits eingenommenen Stadttor führt. Engländer stehen oben zwischen den Zinnen der Wehrmauern und werfen Steine hinab. Bei diesem Bild, in dem Jeanne ihre Steifheit immer noch eigen ist, wird sich der aufmerksame Besucher kaum daran erinnern, daß es mit Blancs Schlacht von Tolbiac noch eine weitere Kampfszene im Panthéon gibt. Was bei ihm eine Textur geschmeidiger Leiber war, geriet bei Lenepveu zu einer Ansammlung von Figuren aus einem Comic.

Das dritte Bild, die Krönung Charles’ in der Kathedrale von Reims (Abb. Nr. 159), weist die gleichen Merkmale auf. Ohne große Geste und wie ein formaler Akt anmutend wird dem König die Krone aufgesetzt – auch hier ist die Differenz zu Lévy’s Bild der Krönung Charlemagnes unüberbrückbar. Wie bei gemalten Krönungsszenen üblich wird die Handlung auf einem Stufenpodest vorgenommen. Alle Anwesenden erfüllt gemessener Ernst, und die akklamierende Person rechts am Bildrand wirkt wie auf verlorenem Posten. Durchs Fenster einfallende Lichtbahnen sind auf dem Bischof gerichtet. Der König erscheint im Profil und verharrt in einer Pose der Demut. Hinter ihm liegt auf einem Kissen die *main de justice* bereit. Jeanne steht zwar in unmittelbarer Nähe zum Geschehen, aber vom Licht wird sie nicht beschienen. Was genau in ihr vorgeht, ist unergründlich. Die Pose ist einer bekannten Darstellung des Themas von Ingres entlehnt (Abb. Nr. 160). Ingres gibt die Gestalt Jeannes als Einzelbild wieder, er hat sie aus dem allgemeinen Zusammenhang gelöst. Das gesamte Geschehen wird so in die Gestalt der Zeugin gelegt, und über den Weg der Hineinversetzung in Jeannes Person läßt sich die Krönung als Resultat einer wundersamen Fügung erfahren. Lenepveu hat die Figur ins Geschehen zurückver-

⁷⁷⁵ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 142.

⁷⁷⁶ Siehe S. 15.

⁷⁷⁷ PARLEMENTSDEBATTE 11. AUG. 1876, S. 6291, 2. Spalte.

setzt, wo sie funktionslos ist, weil all das, was bei Ingres nur über sie erlebbar ist, vor den Augen des Betrachters ausgebreitet wird. In einer 1889 datierten Entwurfsvariante, die im Musée des Beaux-Arts in Angers aufbewahrt wird,⁷⁷⁸ hat Lenepveu die Jungfrau unter Beibehalt der letztlich ausgeführten Pose das Schwert hoch in die Luft strecken lassen. Das verlieh ihr zwar einen etwas tatkräftigeren Anschein, aber dieser Gestus konnte auch nicht mehr sein als ein Kommentar zum Krönungsgeschehen, bei dem Jeanne faktisch funktionslos war. Es sei noch angemerkt, daß die Wiedergabe der Architektur nicht ganz mit der der Kathedrale von Reims übereinstimmt. Zwar sind die charakteristischen Blattkapitelle getreu wiedergegeben, doch handelt es sich bei der Architektur um Kathedralgotik im allgemeinen. Die Fenster jedenfalls weisen nicht die Maßwerkformen von Reims auf.

Das vierte Bild zeigt die letzten Augenblicke von Jeanne's Leben in Rouen (Abb. Nr. 161). Auf einem von hohen Häusern engumstellten Platz, hinter dem ein romanischer Kirchturm aufragt, steht Jeanne gebunden auf dem Scheiterhaufen. Ein rotgekleideter Scherge schickt sich an, die bereits prasselnde Brandfackel an das Holz zu legen. Noch wird Jeanne von einem weiteren, ebenfalls rotgekleideten Schergen festgebunden, derweil Geistliche die junge Frau bestürmen und sie ein letztes Mal zur Umkehr bewegen wollen. Jeanne jedoch nimmt das Schicksal auf sich und schaut mit zum Himmel erhobenen Haupt den Heiland, den man ihr an einem Vortragekreuz hinaufreicht. Rechts im Hintergrund ist eine Tribüne aufgebaut, von welcher der Bischof Pierre Cauchon der Vollstreckung seines Urteils bewohnt. Er schaut gebannt, die Arme auf die Lehnen gestützt und leicht nach vorn gebeugt, während die drei hinter ihm stehenden Männer stoisch Haltung bewahren. Das Bild ist mit vorwiegend gedeckten Farben gemalt, aus denen sich nur das weiße Kleid Jeanne's sowie das Rot herausheben. Es kommt in der Tribüne und im Gewand des Bischofs vor, und da auch die Schergen in dieser hervorstechenden Farbe gekleidet sind, mag Lenepveu damit betont haben wollen, daß es die Kirche ist, die Jeanne das Leben nimmt. Neben Maillots Hochwasserprozession von 1496 handelt es sich bei diesem Bild um den einzigen Stadtraum, der sich unter den Darstellungen im Panthéon findet. Mehr noch als bei Maillot, der ja bei Mansueti reiche Anregung erhalten konnte, sind bei Lenepveu die Fenster voller Zuschauer.

Gerade das Bild ihrer Verbrennung zeigt, wie sehr sich Lenepveu wie kein zweiter Maler im Panthéon an ikonographische Konventionen gehalten hat. Unüberschaubar sind die Parallelen zu dem 1831 entstandenen Gemälde von Eugène Devéria (Abb. Nr. 162).⁷⁷⁹ Hier wie dort findet sich der enge, mittelalterliche städtische Raum mit dem Kirchturm im Hintergrund, das Kreuz, welches zu Jeanne hochgehalten wird sowie die Tribüne mit dem zuschauenden Bischof. Devéria's Komposition hat eine Reihe von Illustrationen beeinflusst, die für populäre Geschichtswerke angefertigt wurden. Lenepveu griff ebenfalls auf sie zurück. Illustratoren, deren Tätigkeit in der Nähe des Handwerks angesiedelt war, arbeiteten normalerweise eng nach Vorlagen aus der Malerei, was sie der Notwendigkeit einer völlig neuen Invention enthob. Allerdings konnten auch Spielräume für Feinheiten und Änderungen bleiben. So wurde Jeanne's Verbrennung in dem 1885 erschienenen „Livre d'or de la patrie“ von Louis Mainard (Abb. Nr. 163) mit dem Bildvokabular Devéria's geschildert, aber aus anderem Blickwinkel und in völliger räumlicher Umorganisation. Hatte Devéria die Szene so arrangiert, daß der Betrachter den privilegierten Blick auf die vermeintliche Hexe erhielt, während der Bischof sie nur von hinten sehen konnte (und folglich auch nicht wahrzunehmen vermochte, wie sehr die auffallend weißgekleidete Jeanne in den letzten Momenten ihres Lebens Darstellungen der Gottesmutter glich, etwa Guido Renis zum Himmel aufsteigenden Marien), so modifizierte der Illustrator von

⁷⁷⁸ Öl auf Leinwand, 93 x 135,5 cm. AK JEANNE D'ARC 2003, Kat. Nr. 44, Abb. S. 89.

⁷⁷⁹ Abgebildet in WALLON 1876, Fig. 143.

Mainards Werk die Vorlage dahingehend, daß Bischof und Betrachter gleichberechtigt Zeuge des Schauspiels werden können. Die Marienähnlichkeit ist jedoch zurückgenommen, um der eminent republikanischen Stoßrichtung des Buches Rechnung zu tragen. So bringt die Bildunterschrift die Kurzformel, mit der Republikaner und Antiklerikale seit den 1850er Jahren gern Jeanne d'Arcs Schicksal beschrieben haben: „Jeanne d'Arc, trahie par son Roi et brûlée par l'Eglise.“⁷⁸⁰ Lenepveu übernimmt von der Illustration die Menschen zu Pferde und gestaltet das Motiv des Kreuzvorhaltens aus, welches bereits der Illustrator gegenüber der Vorlage von Devéria verstärkt hatte. Lenepveu läßt die Jungfrau das Kruzifix umgreifen und schauen, ein ostentativer Akt, welcher der privaten Rolle eines unbescholtenen Mädchens entspringt. Keine überhöhte Schicksalsergebenheit, sondern das naive Vertrauen auf Jesus Christus in einer Not, die von seinem apostolischen Stellvertreter auf Erden verantwortet wird. Diese Bedeutungsebene erreicht Lenepveu, indem er, und darin besteht seine eigene künstlerische Leistung, nicht das Verbrennen selbst, sondern den Moment unmittelbar davor gewählt hat. Es ist der Moment des Einwilligens ins Schicksal und nicht der des Verbranntwerdens, in welchem sich ein Künstler nur zwischen heiligem Erdulden und realem Entsetzen angesichts eines qualvollen Todes entscheiden kann. Wie ungünstig letztere Option ist, belegt die Illustration in der 1875 erschienenen, mehrbändigen „Histoire de France populaire depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours“ von Henri Martin (Abb. Nr. 164), in der Jeanne weder heilig noch heroisch ist, sondern lediglich deklamatorisch zeternd. Doch auch von dieser Darstellung wußte Lenepveu noch zu profitieren. Von hier stammen die aufgetürmten Holzberge und das Motiv des Herantragens weiterer Holzstöße.

Lenepveu hat die Hauptbilder im September 1889 anbringen lassen,⁷⁸¹ und die Friesbilder kamen im Januar 1890 hinzu.⁷⁸² Wie die Beschreibung der Bilder gezeigt hat, schreitet der Betrachter dieser Werkgruppe einen Parcours ab. Jeannes Geschichte wird ohne jegliche Überhöhung vorgeführt, Lenepveu sieht sie als äußerst irdische Jungfrau. Bei aller Gottesfurcht, die der Lothringerin innewohnt, ist sie ein einfaches Mädchen geblieben, welches zugegebenermaßen große Taten vollbracht hat. Die Stimmen, die sie dazu aufgefordert haben, waren jedoch nur in ihrer Phantasie. Das, was sie eigentlich auszeichnet, ist Tapferkeit und Vaterlandsliebe, und in Rouen starb sie, ohne daß der Himmel Anstalten machte, sich für den Empfang ihrer Seele zu öffnen.

Eine Eigentümlichkeit von Lenepveus Bildern besteht darin, daß die Inschriftenfelder der unteren Bilder leer geblieben sind. Im hochgelegenen Fries hingegen (Abb. Nr. 165) finden sich Felder voll mit Erklärungen, wie es sie im Panthéon an dieser Stelle nur hier gibt. Die Bilder sind wie der gegenüberliegende Fries Cabanels durch eine allumfassende Rahmung umschlossen, und obwohl Lenepveu hier Baudry's Idee umsetzte, Szenen aus Jeannes Leben vorzuführen, so versuchte er doch, die Darstellungen mit den Prozessionsszenen der übrigen Friesbilder zu harmonisieren. So verlieh er den Figuren eine Tendenz zur Reihung, den Hintergrund hielt er goldfarbig und nur das erste und das vierte Feld nach außen hin versah er mit deutlichen Seitenbegrenzungen. Wie bei den großen Bildern verläuft die Abfolge von rechts nach links. Über der Szene zu Domrémy ist der Aufbruch Jeannes zu sehen. Ihr Onkel und ein weiterer Mann legen Geld zusammen, um Jeannes Pferd zu bezahlen. Robert de Baudricourt, Kommandant der Festung Vaucouleurs und Jeannes erster namhafter Helfer, überreicht ihr sein Schwert, das sich dann auf den Bildern von Orléans und Reims wiederfindet. Über dem Orléans-Bild sieht man Jeanne zu Pferde. Ihr Kopf zeichnet sich klar vor der weißen Fahne ab, die über die Bordüre Gallands

⁷⁸⁰ KRUMEICH 1989, S. 177.

⁷⁸¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 30 (14. Sept.), S. 234.

⁷⁸² MACÉ DE LÉPINAY 1997, S. 35.

hinweggemalt wurde – die Sprengung des Rahmens findet sich im ganzen Bildensemble nur an dieser Stelle. Thema der Darstellung ist die Anhänglichkeit, die das Volk ihr erweist. Hand und Fuß werden ihr geküßt, und bäuerlich gekleidete Männer laufen ihrem Reittier hinterher. Über der Krönung zeigt Lenepveu Jeanne's Gefangennahme in Compiègne, und über ihrem Scheiterhaufen gibt er ein legendäres Ereignis wieder, welches die Heiligkeit der Jungfrau von Orléans wenigstens in den Bereich des Möglichen rückt. Es ist in der Inschrift erläutert:

Un soldat anglais ayant jeté un fagot sur le bûcher de Jeanne, voit, au moment de sa mort, une colombe sortir de sa bouche et s'envoler vers le ciel. D'autres avaient lu dans les flammes le mot quelle répétait, Jésus!

Humbert: Pro Patria (1874–1900)

Der Auftrag, die Marienkapelle der Kirche Sainte-Geneviève auszumalen, ist zunächst an Gustave Moreau gegangen, der jedoch zu Chennevières' Enttäuschung abgelehnt hatte. Mit Ferdinand Humbert hat der *Directeur* dann einen Maler verpflichten können, über dessen Leben und Werk man wenig weiß. Humbert wurde in Paris geboren und 1861 von der École des Beaux-Arts angenommen, wo er ein Schüler von François-Édouard Picot, Cabanel und Eugène Fromentin wurde.⁷⁸³ Chennevières hat das Werk des Malers noch nicht lange gekannt, denn in seinen „Souvenirs“ schreibt er, daß es eine 1874 im Salon ausgestellte und vom Musée du Luxembourg erworbene „charmante Vierge assise“ (Abb. Nr. 166) gewesen sei,⁷⁸⁴ welche ihm den Maler empfahl. Er sah in „sa raideur un peu fière et son doux sentiment attristé“ Anklänge an Meister des 15. Jahrhunderts,⁷⁸⁵ womit wohl venezianische gemeint gewesen sein mögen, doch hat die stilistische Vielfalt des Bildes die Kritiker irritiert.⁷⁸⁶ Chennevières verband mit dem 32jährigen Maler die Hoffnung, die von Moreau hinterlassene Lücke wenigstens ein bißchen ausfüllen zu können, denn er fährt fort:

Gust. Moreau pourrait encore, à l'ingéniosité des inventions et aux tons de la palette, reconnaître dans l'héritier de sa tâche quelque chose de son influence; or, si l'on veut représenter dans son ensemble l'état actuel de l'école, il est impossible de ne faire à cette influence une place très marquée.⁷⁸⁷

Humbert erhielt den Auftrag am 19. Juni 1874.⁷⁸⁸ Chennevières hatte in der zweiten Eingabe an den Minister Fourtou vom 7. Mai 1874 keine Themen für die Bilder der Marienkapelle benannt; sie sind jedoch in den „Souvenirs“ überliefert und stammen von Bonnefoy.⁷⁸⁹ Wie in der gegenüberliegenden Kapelle, deren Dekoration Théodore Maillot oblag, liegen die vier zu bemalenden Wandtrapeze zu Seiten des Altars (hinter dem sich ein Teppich von Lameire befindet) und sind jeweils im rechten Winkel zueinander gestellt. Vorgegeben waren der „dévotion nationale de la France pour la mère de Dieux“⁷⁹⁰ verpflichtete Themen: Im ersten Bild, auf der linken Seitenwand, sollte die Zurückeroberung der Stadt Chartres dargestellt werden. 1417, während des Hundertjährigen Krieges, war sie in die Hände der anglo-burgundischen Partei gefallen. Nach 15 Jahren erst konnte sie durch die Truppen des französischen Königs Charles VII zurückgewonnen werden,⁷⁹¹ was durch die Fürsprache der Muttergottes geschehen sein soll. Für das zweite Wandfeld war ein Ereignis des Jahres 1638 vorgesehen, nämlich das Gelöbnis von König Louis XIII, sein Reich unter den besonderen Schutz Mariens zu stellen. Entsprechende Dokumente erließ er aus

⁷⁸³ Angaben aus BELLIER/AUVRAY 1882/85, Bd. 1, S. 794.

⁷⁸⁴ SALON 1874, Kat. Nr. 949.

⁷⁸⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82.

⁷⁸⁶ Zu zeitgenössischen kunstkritischen Stimmen siehe BK ATLANTA 1984, S. 155. In dem amerikanischen Museum befindet sich eine 81,2 x 46,4 cm messende Vorstudie zum 1874 ausgestellten Werk.

⁷⁸⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 82.

⁷⁸⁸ Paris, Archives nationales, F²¹ 226, Dossier 14.

⁷⁸⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 109.

⁷⁹⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 109.

⁷⁹¹ André Chédeville: Stichwort „Chartres“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 2, München 1983, Sp. 1750.

Dankbarkeit für die Rückeroberung der Stadt Corbie an der Somme von den Spaniern und für die Aufhebung der Besetzung von Saint-Jean de Losne durch kaiserliche Truppen.⁷⁹² Auf dem dritten Feld sollte der Moment verbildlicht werden, in dem Papst Benedikt XIV. gegenüber den Kardinälen den Ausspruch „Regnum Gallia, regnum Mariae“ getan hat. Damit wurde das Gelöbnis von 1638 im Jahrhundert darauf vom Papst bekräftigt. Das vierte Bild war wieder für die Seitenwand bestimmt; hier sollte nach dem ursprünglichen Programm die Anbetung einer *Vierge Noire*, einer schwarzgesichtigen Marienfigur, durch die Gallier ins Bild gesetzt werden, ein Thema, welches die seit alters her in Frankreich praktizierte Marienverehrung zum Gegenstand hatte. Genaueres über dieses Bild steht in einer anonym abgefaßten Beschreibung, die in den Akten unter dem Jahr 1881 abgelegt wurde (siehe Textanhang Nr. 19). Sie spricht von einer Szene im Wald: „Les Druides offrent, au sein des forêts, leurs hommages Virgini Parituræ“,⁷⁹³ also einer Jungfrau, die gebären wird. Eine solche soll der Überlieferung zufolge in Chartres verehrt worden sein, wie ein Chartreser Historiker des 16. Jahrhunderts, Sébastien Le Pelletier, zu berichten wußte.⁷⁹⁴ Mit zwei Chartres-Bildern ist dieser besonders wichtige französische Marienwallfahrtsort seiner Bedeutung gemäß ausgezeichnet worden. In den oberen Bildern sollten vier Wallfahrtsziele gemalt werden, die je einer besonderen Personengruppe zugeordnet waren: Notre-Dame de la Garde in Marseille birgt nach den Worten des Programms die „Vierge des Marins“. Die Kirche wurde 1853–64 von Henri Espérandieu an Stelle einer mittelalterlichen Wallfahrtskapelle errichtet. In Notre-Dame du Puy wurde die „Vierge des Soldats“ verehrt, in Lyon war es die „Vierge des Ouvriers“. Die 1872–84 erbaute Wallfahrtskirche Notre-Dame de Fourvières war ein Werk der Architekten Pierre Bossan und Louis Jean Saint-Marie-Perrin. Sie war wie Sacré-Cœur in Paris eine Kirche zur Sühne der Ereignisse von 1870/71⁷⁹⁵ und noch längst nicht vollendet, als Humbert mit seiner Arbeit an den Panthéonsbildern begann. Die Darstellung des vierten Wallfahrtsziels galt der Kirche Notre-Dame de Lourdes;⁷⁹⁶ hier war es die „Vierge des Campagnes“, welche die Pilger anzog. Es waren offensichtlich die jeweiligen Marienfiguren selbst, die Humbert zur Darstellung der Wallfahrtsstätten wählte. Chennevières berichtet, daß auf dem Bild zu Notre-Dame du Puy eine Maria „en deuil“ zu sehen gewesen wäre, „remettant à saint Michel l'épée sacrée et mutilée de la France“⁷⁹⁷. Es liegt nahe, Maria (die im Bild darunter als Patronin Frankreichs eingesetzt wird) in Trauer über die Niederlage von 1870 zu sehen. Sie übergibt dem heiligen Michael, dem Anführer der himmlischen Heerscharen im Kampf gegen den Satan, das versehrte Schwert Frankreichs, auf daß Revanche geübt werde. Chennevières bescheinigte dem Werk eine „expression de grandeur douloureuse et poignante que je ne saurais oublier“⁷⁹⁸. Die Humbert gestellten Themen galten dem König und dem Papst, der von Maria geförderten militärischen Fortune und der Verehrung der Gottesmutter durch das gesamte Volk.

Der Maler hatte bereits die Bilder zu seiten des Altars und die der vier Wallfahrtsstätten begonnen,⁷⁹⁹ als die Dekoration in den Prozeß der fortschreitenden Republikanisierung des Landes geriet. Mit den Wahlen vom Februar und März 1876 hatten die Republikaner die Mehrheit im Parlament errungen, was die bereits geschilderte Budgetdiskussion im August zur Folge hatte. Zwar konnte der Abbruch des künstlerischen Unternehmens abgewendet werden, doch war es Humbert, der in der

⁷⁹² Pierre Chevallier: Stichwort „Louis XIII“, in: Dictionnaire du grand siècle, hrsg. v. François Bluche, Paris 1990 (Fayard), S. 896–900, hier S. 900.

⁷⁹³ Paris, Archives Nationales, F²¹ 4404, Dossier Panthéon 1881–1900, Année 1881.

⁷⁹⁴ LE PELLETIER (2006), S. 175.

⁷⁹⁵ GADILLE 1967, Bd. 1, S. 229.

⁷⁹⁶ Siehe S. 150.

⁷⁹⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 109.

⁷⁹⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 110.

⁷⁹⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 109. Zum Stand der Arbeiten siehe auch Chennevières' Notiz vom 29. Okt. 1877 im Dossier der Administration des Beaux-Arts in Paris, Archives Nationales, F²¹ 226, Dossier 14. Ferner eine Notiz im Konvolut F²¹ 4403.

Folge zur exemplarischen Zielscheibe republikanischer Kritik wurde. Den Gang der Ereignisse, die Teil des Kampfes der Republik um ihre eigene Form waren, hat Vaisse umfassend dargestellt. Vier Planungsstufen – zwei sakrale und zwei profane – müssen bei den Bildern Humberts unterschieden werden.

Der Sprecher der Commission du budget, Charles François Romain Lebœuf comte d’Osmoy, hatte in der Parlamentsdebatte davon gesprochen, daß Themen noch geändert werden könnten, sollte die Ausführung der Aufträge noch nicht allzu weit vorangeschritten sein. Das war keine rhetorische Konzession, denn diesen Standpunkt hatte er bereits in seinem „Rapport sur le budget des Beaux-Arts pour l’exercice 1877“ vertreten („D’ailleurs, vous pourrez maintenir l’intégrité de vos droits en modifiant, selon votre convenance, les sujets qui ont été imposés à nos peintres“⁸⁰⁰), und das wurde nun beim Wort genommen.⁸⁰¹ Anfang 1877 untersuchte die Budgetkommission den Haushalt der Beaux-Arts bezüglich der Ausgaben für das Panthéon. Sie kam bei den Bildern von Humbert zu dem Schluß, so der beim Parlament am 15. März 1877 eingegangene Rapport, daß die Themen von einem „caractère de dévotion particulière qu’affecte le néo-catholicisme“ geprägt seien,⁸⁰² wobei insbesondere die Darstellung des Wallfahrtsortes Lourdes die Gemüter erregt zu haben scheint.⁸⁰³ Der Minister Waddington, der sich im Parlament so wortmächtig für den Fortgang der Arbeiten in den bereits eingeschlagenen Bahnen ausgesprochen hatte, ließ sich umstimmen und verständigte sich mit Humbert darauf, daß die Bilder komplett geändert werden müßten.⁸⁰⁴ Am 29. Oktober 1877 erhielt Humbert einen neuen, mit 50 000 francs dotierten Auftrag. Die für den annullierten Auftrag bereits erhaltenen 20 000 francs konnte er als Entschädigung behalten.⁸⁰⁵ Chennevières hatte Bonnefoy einmal mehr um Themenvorschläge gebeten, und nun sollte Humbert folgendes malen:

Les quatre panneaux supérieurs devront représenter:

La Charité, la Foi, la Civilisation et le Patriotisme.

Les quatre panneaux inférieurs:

1° Madame Legras, fondatrice des sœurs de St Vincent de Paul distribue des aumônes aux pauvres.

2° Martyre de Sainte Blandine à Lyon.

3° S^{te} Radegonde au monastère de Poitiers entourée des savants de son temps.

4° Jeanne Hachette au siège de Beauvais.⁸⁰⁶

Der geistliche Vorsteher des Hauses hat „grandes femmes chrétiennes de la France“ ausgewählt, um daran zu erinnern, „combien la France a produit de femmes chrétiennes, dignes de s’appeler les sœurs de la vierge de Nanterre [das ist Geneviève]“.⁸⁰⁷ Chennevières sprach später in ähnlicher Weise davon, indem er feststellte, daß sich Bonnefoy für die „vertus de la femme“ entschieden habe, „dont Marie, mère du Christ, est le parangon divin“.⁸⁰⁸ Sainte Blandine war eine heilige Jungfrau, die unter Kaiser Marc Aurel in Lyon – sie ist Patronin der Stadt – auf einem Rost über offenem Feuer gefoltert wurde. Sie starb, nachdem sie einem Stier vorgeworfen worden war.⁸⁰⁹ Hätte Humbert dieses Bild im Panthéon vollenden können, wäre es neben der Enthauptung von saint Denis die zweite Marterszene im Panthéon gewesen. Sainte Radegonde war eine französische Königin des 6. Jahrhunderts. Aus Thüringen stammend, wurde sie zur Ehe mit König Clothar von Neustrien, einem Sohn Clovis’,

⁸⁰⁰ D’Osmoy: Rapport sur le budget des Beaux-Arts pour l’exercice 1877, S. 9, zitiert nach VAISSE 1995, S. 36.

⁸⁰¹ VAISSE 1979, S. 298.

⁸⁰² VAISSE 1979, S. 299 (mit Beleg des Rapports). VAISSE 1989, S. 255.

⁸⁰³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 110.

⁸⁰⁴ VAISSE 1979, S. 299. VAISSE 1995, S. 36.

⁸⁰⁵ VAISSE 1979, S. 299.

⁸⁰⁶ Paris, Archives Nationales, F²¹ 226, Dossier 14.

⁸⁰⁷ BONNEFOY 1878, S. 37.

⁸⁰⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 110.

⁸⁰⁹ Vincent Mayr: Stichwort „Blandina von Lyon“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 5, Freiburg 1973, Sp. 415.

gezwungen und zog sich nach Poitiers ins Kloster zurück, nachdem ihr Bruder durch die Hand ihres Gatten ermordet worden war.⁸¹⁰ Rechts der heiligen Königin sollte ein Mädchen unbekannter Herkunft zu sehen sein, von der nicht einmal sicher der Name überliefert ist, nämlich Jeanne Hachette, benannt nach ihrem Handbeil (französisch *hachette*). Sie bewährte sich im Jahr 1472 auf den Mauern der Stadt Beauvais bei der Abwehr des Burgunderherzogs Charles le Téméraire. Ihrem Heldenmut war es zu verdanken, daß die Stadt nicht fiel, sondern sich bis zum Eintreffen französischer Entsatztruppen halten konnte.⁸¹¹ Die vierte Frau war Louise de Marillac, verwitwete Legras, die zusammen mit saint Vincent de Paul im Jahr 1634 den Orden der Filles de la charité gründete, der sich karitativer Werke widmet. Vincent de Paul war als Statue gegenüber dem Bild präsent. Madame Legras wurde 1920 selig- und 1934 heiliggesprochen, war also wie Jeanne d'Arc noch nicht zur Ehre der Altäre erhoben, als sie für eine Darstellung im Panthéon vorgesehen wurde. Über den Bildern sollten die Tugenden dargestellt sein, für welche die Frauen jeweils stehen:

Les compositions parallèles des panneaux supérieurs auront pour but de symboliser, sous des formes à la fois élevée et [...], les qualités éclatantes qui ont signalé à l'admiration de la postérité. Les femmes françaises dont nous venons de parler: – c'est à dire – pour S^{te} Blandine le courage intrépide à professer la vérité, même en face de la mort [la Foi]; – par S^{te} Radegonde, la dignité [...] de vie jointe à un vif amour des sciences et des lettres [la Civilisation]; – pour Jeanne Hachette, les ardens d'un zèle à défendre la patrie qui se communique à tout ce qui l'environne [le Patriotisme]; – pour M^{me} Legras enfin, nièce d'un garde des sceaux de France, les inspirations et les œuvres de la plus merveilleuse charité [la Charité].⁸¹²

Die Zusammenstellung dieser „grandes femmes“ war von dem Leitgedanken geprägt, möglichst unterschiedliche Gestalten zu vereinen:

Dans quatre compositions [...] l'artiste fait passer sous nos yeux la femme française dans ses différentes conditions: sainte Blandine et Jeanne Hachette, sainte Radegonde et M^{me} Legras, fondatrice des Filles de la Charité; c'est-à-dire la bourgeoisie et la noblesse, la fille du peuple et la souveraine, vouant leurs affections et leur vie à ces grandes choses qu'on nomme: la Foi, le Patriotisme, l'Amour des Sciences et des Lettres, le Dévou[e]ment.⁸¹³

Humbert muß sich unverzüglich an die Arbeit gemacht haben, denn er konnte Bonnefoy schon bald detaillierte Angaben zu seinen Werken machen, die 1878 im Panthéonführer abgedruckt wurden. Bonnefoy mischte die Worte des Künstlers mit eigenen; Chennevières hingegen zitiert sie nach der Vorlage Humberts:

1° La Foi. – Martyre de sainte Blandine. La scène se passe dans l'amphithéâtre, sous les yeux du gouverneur Romain et d'un peuple nombreux. Au premier plan, la sainte traînée par les bourreaux, va être livrée à un taureau furieux (1)⁸¹⁴, mais elle regarde le ciel et y voit l'ange qui lui apporte la palme du martyr. 2° La Science. – Sainte Radegonde au monastère de Poitiers. Dans la cour du cloître, dans une atmosphère de calme et de recueillement, sainte Radegonde, entre deux de ses compagnes assises à l'ombre d'un arbre sur la margelle d'un puits, écoute une lecture faite par le poète Fortunatus; au deuxième plan, un groupe de docteurs et de savants complètent l'auditoire; – au fond, sous les arcades, des religieuses s'occupent de divers travaux. 3° Le Patriotisme. – Jeanne Hachette au siège de Beauvais. Jeanne suivie d'une foule du peuple accourt sur les remparts, arrache le drapeau ennemi et précipite dans les fossés les premiers assaillants qui avaient pénétré dans la ville. 4° La Charité. – M^{me} Legras. M^{me} Legras, fondatrice des Sœurs des Pauvres, visite, pendant une épidémie survenue après une famine, de malheureux paysans malades et mourants, et leur apporte, avec les consolations de la religion, les secours d'une inépuisable charité.⁸¹⁵

⁸¹⁰ Friederike Tschochner: Stichwort „Radegundis (Radegonde)“, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 8, Freiburg 1976, Sp. 245 ff.

⁸¹¹ Stichwort „Jeanne de la Hachette“, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 4, München 1989, Sp. 1816 f.

⁸¹² Handschriftlicher, wohl von Bonnefoy stammender Text mit Stempel vom 13. Nov. 1877, in Paris, Archives Nationales, F²¹ 226, Dossier 14. In Klammern gesetzt sind die Kurztitel für die oberen Bilder, wie sie im Auftragsdokument verwendet worden sind. Die Auslassungspunkte bezeichnen unleserliche Stellen. Der Passus zu sainte Radegonde lautet bei BONNEFOY 1878, S. 54: „C'est la dignité du caractère, jointe au plus vif amour des sciences et des lettres“.

⁸¹³ BONNEFOY 1878, S. 53. So auch schon sinngemäß im Auftragsdokument für Humbert, Paris, Archives Nationales, F²¹ 226, Dossier 14.

⁸¹⁴ Anmerkung im Text: Historique (Guizot, Histoire de France, vol. I).

⁸¹⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 110 f. Entsprechend BONNEFOY 1878, S. 53 f und BONNEFOY (1885), S. 28 f.

Im April 1880 hingen fünf Kartons versuchsweise an ihrem Platz, und zwei Werke auf Leinwand standen kurz vor ihrer Vollendung, nämlich „Jeanne Hachette au siège de Beauvais“ und ein „Départ pour la guerre“, worin Vaisse die Darstellung des Patriotismus vermutet.⁸¹⁶ Chennevières weiß zu berichten, daß die Kartons zu Madame Legras und Jeanne Hachette weit vorangeschritten waren, ebenso die Bilder der oberen Bildzone, als sich der Maler neuer Anwürfe ausgesetzt sah, welche auf die immer noch bestehende Dominanz religiöser Inhalte abzielten.⁸¹⁷ Die Kritik hatte in der Tat leichtes Spiel, denn Bonnefoy ist den Republikanern in seinem zweiten Bildprogramm nicht wirklich entgegengekommen. Zwar fand der Patriotismus nun seinen Platz im Programm, und die Trägerin dieser Tugend wurde als „fille du peuple“ bezeichnet, doch blieb ansonsten vieles beim alten. Auffallend sind die Inkonsequenzen der Konzeption, denn Jeanne Hachette fiel aus der Reihe der „femmes chrétiennes“ heraus. Im Auftragstext und im Führer von 1878 hat Bonnefoy den vier Frauen eine spezifische Tugend und einen bestimmten Stand zugewiesen. Während die Zuordnungen bei Jeanne Hachette („patriotisme“ und „fille du peuple“) und Madame Legras („dévouement“ und „noblesse“) stimmig sind, ist bei sainte Radegonde („amour des sciences et des lettres“ [auch „civilisation“] und „la souveraine“) ersteres nicht zwingend und bei sainte Blandine („foi“ und „bourgeoisie“) letzteres ahistorisch: Die frühchristliche Märtyrerin wird kaum der Kategorie des Bürgerlichen genügt haben.

Chennevières berichtet, daß es sainte Radegonde war, die als Symbolgestalt für die Wissenschaften das Mißfallen bei „certains députés de la province“ erregt habe.⁸¹⁸ Vaisse macht insbesondere Antonin Proust, Abgeordneter von Niort, namhaft⁸¹⁹ und verweist zudem auf den Abgeordneten Édouard Lockroy, der im Bericht zum Haushalt der Beaux-Arts des Jahres 1881 monierte, daß einige Bilder, darunter die von Humbert, nur schwer mit den laizistischen Vorstellungen der Regierung zu vereinbaren seien.⁸²⁰ 1882 trat eine Delegation der Budgetkommission an den Maler heran und bat ihn erneut um Änderungen.⁸²¹ Humbert, der ein zweites Mal um die Früchte seiner Arbeit bangen mußte, unterbreitete daraufhin dem von Februar bis November 1882 amtierenden *Directeur général des beaux-arts*, Paul Mantz⁸²², „de son propre mouvement“⁸²³ einen Programmvorschlag:

Monsieur le Directeur général,

Je viens officiellement vous prier de vouloir bien accepter une modification dans les sujets des peintures décoratives dont je suis chargé d'exécuter au Panthéon.

J'avais à traiter 1° le martyre de S^{te} Blandine = la Foi.

2° Jeanne Hachette à Beauvais = le Patriotisme.

3° Madame Legras fondatrice de sœurs de S^t Vincent de Paule, visitant des malades = le Charité.

4° S^{te} Radegonde au monastère de Poitiers = la Science.

C'est au lieu et place des ces sujets que je vous propose, Monsieur le Directeur général, d'adopter les motifs suivants;

1° Le Patriotisme = la Liberté.

2° Le Dévouement = l'Humanité.

3° Le Travail = la Prospérité.

4° La Famille = l'Union.

Cette nouvelle donné m'ayant paru avoir votre approbation lorsque j'ai en l'honneur de vous entretenir de cette affaire, j'ose espérer, Monsieur le Directeur Général, que vous voudrez bien exposer à Monsieur le Ministre [Jules Ferry] les raisons artistiques et autres, qui me font demander ce changement, et vous prie de vouloir bien agréer l'expressions de ma haute considération et mes hommages les plus respectueux.

⁸¹⁶ VAISSE 1979, S. 299.

⁸¹⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 111.

⁸¹⁸ CHENNEVIÈRES 1885, S. 111.

⁸¹⁹ VAISSE 1979, S. 299. Siehe auch VAISSE 1989, S. 255.

⁸²⁰ VAISSE 1979, S. 299 und 302.

⁸²¹ VAISSE 1979, S. 302. VAISSE 1995, S. 36 und 289.

⁸²² MAINARDI 1993, S. 153.

⁸²³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 111.

F. Humbert
le 30 juin 1882⁸²⁴

Den Akten liegen eine Fürsprache Mantz' sowie sechs aufgezeichnete Skizzen bei (Abb. Nr. 167). Sie sind in der Reihenfolge Travail – Dévouement – Patriotisme – Famille aufgeklebt, und die Pappe trägt links oben einen am 9. September 1882 angebrachten Genehmigungsvermerk von Mantz. Die oberen Bilder der „prospérité“ und der „union“ (Chennevières spricht von „concorde“) fehlen. Sie lagen bei der Genehmigung nicht vor, doch beschreibt Chennevières sie im Zusammenhang mit den heute noch vorhandenen Blättern:

1° *Patriotisme*. – Au milieu de la nuit, le son des trompettes réveille les citoyens: chacun saisit ses armes, quitte son foyer et les siens pour se rendre à l'appel de la Patrie. – Au-dessus: *Liberté*. La Patrie victorieuse délivre les nations esclaves.

2° *Dévouement*. – Pendant une inondation, des citoyens dévoués sauvant, au péril de leur vie, des malheureux réfugiés sur des arbres. – Au-dessus: *Humanité*. L'Humanité donne le sein à l'enfant misérable et tend la main à la vieille abandonnée.

3° *Travail*. – Sous les rayons d'un soleil brûlant, des hommes travaillent la terre, tandis que d'autres, à quelque distance, élèvent les murs d'une ville. – Au-dessus: *Prospérité*. L'Abondance répand sur la terre les biens de la Fortune et ceux du Progrès et de la Civilisation.

4° *Famille*. – Après le labeur du jour, l'homme, rentré dans ses foyers, se retrouve au milieu de sa famille et embrasse son dernier-né. – Au-dessus: *Concorde*. Sous l'égide de la Patrie, tous ses enfants s'unissent pour ne faire qu'une même famille.⁸²⁵

Am 20. September 1882 erhielt Humbert den auf ihn selbst zurückgehenden Auftrag.⁸²⁶ An die Stelle von historischen Gestalten sind szenische Darstellungen mit anonymem Personal getreten, die bürgerlich-republikanische Tugenden verbildlichen. Bezüge auf namhaft zu machende Ereignisse der nationalen Geschichte fehlen weitgehend, an die Stelle von Historienbildern sind Bilder des allgemein Menschlichen getreten. Die unteren Bilder stehen dabei für die konkrete Ausübung einer Tugend, die oberen für ein übergeordnetes Abstraktum. Aus Bonnefoys zweitem Programm ist die „charité“ übernommen. Ehemals im oberen Bildregister plaziert, wird sie nun aus dem Kontext der christlichen Nächstenliebe gelöst und als „dévouement“ ins Hauptbild versetzt. Zur Darstellung dieser Tugend wählte Humbert die Errettung aus einer Überschwemmung – sollte dies eine Hochwasserszene sein, bei der die Hilfe sainte Genevièves ausgeblieben ist, so ist nun zu sehen, wie die Menschen aus einem generellen humanen Antrieb heraus einander helfen. Dementsprechend geht die Hingabe im darüber befindlichen Abstraktum der „Humanität“ auf, und nicht etwa in der Religion. Ebenfalls zu einem Hauptbild wurde der Patriotismus, über dem nun die Freiheit zu sehen ist. Vaisse sieht in den beiden Frauen, die flehentlich die Hand einer Personifikation der Freiheit ergreifen zu Recht Vertreterinnen des Elsaß und Lothringens,⁸²⁷ so daß wenigstens hier ein Bezug zur nationalen Geschichte greifbar ist. Diese Darstellung, die zu den seltenen sichtbaren Anspielungen auf die 1871 verlorenen Provinzen gehört, die sich in der öffentlichen Malerei finden lassen,⁸²⁸ hat die Nachfolge des oben beschriebenen Bildes der Notre-Dame du Puy angetreten. Chennevières sah in dem Freiheitsbild ganz allgemein „La Patrie victorieuse délivre les nations esclaves“ – offenbar war er von der offiziellen Linie durchdrungen, die 1878 Darstellungen der abgetretenen Provinzen aus dem Bereich der Weltausstellung verbannt hatte.

Während Humbert „foi“ und „science“ als Themen aufgegeben hatte, führte er als neue Darstellungen „travail“ und „famille“ ein. Mit der Neustrukturierung des

⁸²⁴ Paris, Archives nationales, F²¹ 226, Dossier 14.

⁸²⁵ CHENNEVIÈRES 1885, S. 111 f.

⁸²⁶ Paris, Archives nationales, F²¹ 226, Dossier 14.

⁸²⁷ VAISSE 1979, S. 302. VAISSE 1995, S. 290.

⁸²⁸ VAISSE 1995, S. 290.

Bildensembles ist der Maler so verfahren wie Gérard nach 1830, als jener die Pendentifbilder unter der Panthéonskuppel säkularisieren mußte. Chennevières hat bedauernd festgestellt, daß die „Vierge, tant reniée et conspuée“ – schließlich war der auszumalende Raum noch immer eine Marienkapelle – keinen Platz mehr in Humberts Programm hatte. Er habe ausschließlich „vertus civiques“ verbildlichen wollen, „c’est-à-dire un ensemble de sujets purement humanitaires“.⁸²⁹ Der Katholik Chennevières, der für die Aufgabe, die Marienkapelle auszumalen, einen Protestanten verpflichtet hatte⁸³⁰ – ein Beleg, daß es Chennevières immer zunächst um die Kunst ging –, war nach wie vor der Ansicht, daß ein Marienbezug den Inhalten keine falsche Note gegeben hätte,

car pour nous, chrétiens, la Vierge n’est étrangère à rien de ce qui, dans l’humanité, est une souffrance, un devoir ou un dévouement, l’honnêteté dans le travail, la tendresse de la famille, un généreux élan de patriotisme.⁸³¹

Ausgeführt wurden die Bilder schließlich nach einem erneut veränderten Plan, dem mittlerweile vierten. Geblieben ist lediglich das Bild des Patriotismus, welches 1886 im Salon zu sehen war⁸³² und anschließend an die Wand gebracht worden ist. Das endgültige Konzept für die drei anderen Bilder hat der Maler erst zu Beginn der 1890er Jahre festgelegt,⁸³³ und die Ausführung zog sich bis zur Jahrhundertwende hin.⁸³⁴ Dieser letztmalige Wechsel, für den die Gründe im Dunkeln liegen, geht mit einer inhaltlichen Akzentverschiebung einher. Die Bilder entfernen sich von der dezidiert republikanischen Haltung, wie sie in den Skizzen des Jahres 1882 zum Ausdruck gekommen ist und nähern sich wieder dem christlichen Geist an. Die Änderungen können möglicherweise von Humbert ausgegangen zu sein, der sich wohl insofern frei fühlen konnte, als daß das 1882 abgeseignete Konzept bereits auf seiner Autorschaft beruht hat. Humberts in den 1890er Jahren gefertigte Bilder sind allerdings nicht als eine Form forcierter Rechristianisierung zu werten, denn die Christlichkeit, welche die Bilder nunmehr durchzieht, verbleibt derart im Allgemeinen, daß die Verbindung zu staatsbürgerlichen Tugenden nicht aufgekündigt wird. Prononciertestes Zeichen sind die Heiligenscheine, welche die Personifikationen des oberen Registers durchgehend tragen. Auf der 1882 genehmigten Skizze ist die „liberté“ noch ohne Nimbus dargestellt.

Hatte Humbert Bonnefoys Programm dahingehend umgesetzt, daß die unteren, großen Bilder ein exemplarisches Ereignis (1874) bzw. eine Frauengestalt (1877) beinhalteten und die Einzelbilder darüber das jeweils unten verkörperte Prinzip darzustellen hatten, so ging er von dieser Zweiteilung in seiner Skizze des Jahres 1882 ab und füllte nun auch die großen Bilder mit prinzipiellen Themen, die er szenisch umsetzte. In der zeitgenössischen Kunstberichterstattung und in der Guidenliteratur seit Vollendung des Bildensembles werden die letztlich ausgeführten unteren Bilder durchgehend als „Idée“ betitelt, im einzelnen als „Idée de Dieu“, „Idée de famille“, „Idée de patrie“ sowie „Idée d’humanité“. Mit hoher Wahrscheinlichkeit gehen die Bezeichnungen auf Humbert zurück, denn in einem Zeitschriftenartikel, in dem er zu den Bildern befragt wird, spricht er ausdrücklich davon, Ideen darstellen zu wollen,⁸³⁵ also Prinzipien menschlichen Verhaltens und Zusammenlebens.

Im ersten Bild ist der „Travail“ einer 1898 datierten „Idée de Dieu“ gewichen (Abb. Nr. 168). Es zeigt Fischer an einer ruhigen See, die sich versammelt haben, um in Stille ihres Schöpfers zu gedenken. Humbert sagt dem Journalisten ausdrücklich,

⁸²⁹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 111.

⁸³⁰ CHENNEVIÈRES 1885, S. 110.

⁸³¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 112.

⁸³² VAISSE 1989, S. 255.

⁸³³ VAISSE 1979, S. 303.

⁸³⁴ VAISSE 1989, S. 255.

⁸³⁵ Nos artistes. Le peintre Frédéric Humbert à son atelier, in: *L’Eclair*, 19. April 1892, wiedergegeben bei VAISSE 1979, S. 310 f, hier S. 311.

daß es sich um eine abendliche Szene handelt, wobei fraglich bleibt, ob am Himmel noch die (nicht sehr strahlende) Sonne oder schon der Mond steht. Die Fischer befinden sich teils auf einem Segelboot, teils am Ufer; einer steht im seichten Wasser. Die Köpfe sind gesenkt, ein Mann am Ufer ist mit gefalteten Händen niedergekniet. Rechts im Vordergrund hat sich eine Familie eingefunden, der Vater mit dem Netz auf der Schulter und Fischen in einem Korb hinter sich. Ein nackter Knabe steht zwischen ihm und der Mutter, die ebenfalls niedergekniet ist und ihren Jüngsten im Arm hält, von dem nur das Köpfchen sichtbar ist. Friedlich fliegen die weißen Tauben in die Tiefe des Bildraums. Das Bild, so Humbert,

exprimera le sentiment de recueillement des hommes en présence de la nature, que vous appelez ce recueillement sentiment religieux ou de tout autre nom.⁸³⁶

Wie Laurens, der im Bild der toten Geneviève einen „ange du réveil“ auftreten ließ, ist auch Humbert geneigt, das Bild nicht auf eine streng christliche Lesart hin zu verpflichten. Die Stille am Ende eines Tages, erfahren in der Natur, welche den Menschen Nahrung gespendet und sich ihnen gnädig erwiesen hat, etwa durch das Ausbleiben stürmischer Winde – welcher Fischer verspürt in solch einem Moment nicht das Bedürfnis, sich vor erneuter Ausfahrt in Dankbarkeit zu sammeln? In diesem Sinne ist auch die lateinische Bildunterschrift abgefaßt, die wie die übrigen im elegischen Distichon formuliert ist:

NAUTA MARI TUMIDO VENTISQUE FURENTIBUS IMPAR | SAEPE EGET AUXILIO, CREDIT ET ESSE DEUM. | ERGO, PRIUSQUAM DET PISCATOR IN ALTUM, | SIC COLUISSE PIO NUMEN HONORE COLIT.

(Ein Seemann, dem stürmischen Meer und den wütenden Winden nicht gewachsen, braucht oft Hilfe, und er glaubt, daß es einen Gott gibt. Deshalb kümmert er sich, bevor er (sich⁸³⁷) auf das Meer begibt, darum, die göttliche Macht mit frommem Kult zu ehren.)

Wie nur noch bei den Bildern von Lenepveu sind auch die oberen Bilder mit Inschriftenfeldern versehen, die jedoch leer geblieben sind. Über der „Idée de Dieu“ ist eine Trauerszene angebracht: Auf einem Steinblock liegt ein toter Knabe ausgestreckt, beweint von der Mutter, die niedergekniet ist und ihr Gesicht mit der Hand verdeckt. Sie erfährt Trost durch zwei weibliche Engelsgestalten, die an sie herangeschwebt sind. Die vordere hat ihren Arm ergriffen, die hintere weist hinauf in den Himmel, wie um anzuzeigen, wo sich die Seele des Kindes nun befindet. Gleich dem unteren Bild ist auch hier eine fliegende weiße Taube zu sehen. Offen bleibt, ob hier auf die Familie des unteren Bildes angespielt ist, jedenfalls umfaßt die „Idée de Dieu“ auch den tröstenden Gott, der damit mehr als unten als der christliche Gott angesehen werden kann.

Das zweite Bild (Abb. Nr. 169) ist der „Idée de famille“ gewidmet. Im Garten vor einem Haus ist eine Familie in reger Tätigkeit zu sehen, wobei sich auch diese Szenerie tageszeitlich kaum bestimmen läßt. Weite Teile des Bildraums sind verschattet wiedergegeben, als ob die Sonne von etwas gigantischem, etwa einem Felsmassiv, ferngehalten würde; nur die obere Partie des Baumes wird beschienen. Im Mittelgrund des Gartens pflückt ein auf einer Leiter stehender Junge Äpfel, die er in einen Korb legt, den ihm eine Frau in die Höhe hält. Im Vordergrund wird eine Ziegenmelkerin Zeugin, wie ein weißhaariger und -bärtiger Alter am Brunnen sitzt und mit seinen Armen zwei Kinder umfaßt, deren zärtlichen Umgang miteinander er betrachtet. Auf diesen Moment bezieht sich die Bildunterschrift:

OMNIBUS INTENTIS OPERI, PIETATE SUORUM | AC STUDIO FELIX, OTIA CARPIT AVUS: | DUM PARVIS BLANDITUR, IN HIS SE VIVERE RURSUS | GAUDET, ET AEQUO ANIMO PROXIMA FATA VIDET.

⁸³⁶ Humbert in: Nos artistes. Le peintre Frédéric Humbert à son atelier, in: *L'Eclair*, 19. April 1892, wiedergegeben bei VAISSE 1979, S. 311.

⁸³⁷ Hier fehlen zwei lange Silben im Versmaß; wahrscheinlich mit „sese“, „semet“ (sich) oder „navem“ (Schiff) zu ergänzen. – Hinweis von Marijke Ottink, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften.

(Während alle eifrig mit der Arbeit beschäftigt sind, genießt der Großvater, glücklich durch die Liebe und den Fleiß seiner Familie, die Ruhe. Während er die Kleinen liebkost, freut er sich, daß er in ihnen ein weiteres Mal lebt, und sieht mit ruhigem Gemüt dem schon nahen Tod entgegen.)

Unbeschwertes Spiel der Jungen, Fleiß im Leben und Ruhe im Alter – diese Trias stellt der Maler dar, wobei auch hier wieder mit der reich gebenden Natur die Grundlage allen Lebens mit ins Bild genommen ist. In diesem Sinne spricht auch der Wasserkrug auf dem Brunnenrand mit. Der Besucher des Panthéons erinnert sich vielleicht an Gallands Bild, auf dem saint Denis und seine Gefährten nahe einer Quelle predigen, doch wird Humbert das Wasser, wie aus dem bereits gesagten hervorgeht, eher als allgemeines Symbol des Lebens aufgefaßt haben. Der Hinweis auf den gelassen erwarteten nahen Tod mag im Bild durch das dürre und fast blattlose Astwerk im linken Vordergrund symbolisiert sein. Im übrigen bewahrt die Bildkomposition mit der Stellung der Bäume Reminiszenzen an das *Dévouement*-Bild, welches 1882 für diese Stelle vorgesehen war. Der besonders kräftige Baum, dessen Krone man nicht sieht, kann ebenfalls auf den Alten bezogen werden. Humberts „*Idée de famille*“ zeigt keine Vater-Mutter-Kind-Familie, wie er sie im benachbarten Bild in Szene gesetzt hat. Vielmehr liegt der Akzent dieses Wandbildes auf dem generationsübergreifenden Miteinander und dem gemeinsamen Schaffen in einer gartenhaft begriffenen Natur. Es sind insbesondere die Frauen, welche die Arbeit leisten, während sich der Großvater mit den Kindern beschäftigt. Der Mann und Vater, der unten fehlt, ist die nimbierte Personifikation der „*Prospérité*“ im oberen Bild. Er ist in rauhes Fell gewandet und unterbricht seine Arbeit, um sich seinem gewinkelten Kinde zuzuwenden, welches die Mutter zum Vater hinaus aufs Feld geführt hat. Er hat die Sichel im Gürtel stecken und läßt im Augenblick den Spaten ruhen, doch daß eine schwebende Personifikation der *Abundantia* eine Fruchtschale hält, aus der die Äpfel, Trauben, Birnen und anderes mehr nur so herausfallen, beruht im besonderen auf seiner Leistung. Die langhaarige Mutter ist dabei, das Kind wieder an die Hand zu nehmen, auf daß der Mann in seiner Tätigkeit fortfahren kann. Gegenüber der 1882 konzipierten Familiendarstellung hat Humbert im ausgeführten Werk das Thema der Arbeit aufgenommen, welches er als eigenständiges Bildthema aufgegeben hatte. In der „*Famille*“-Skizze (siehe Abb. Nr. 167) ist der Vater als ein von der Arbeit heimgekehrter zu sehen, der im Kreis seiner vielköpfigen Familie Erholung und Freude findet. Humbert hat somit Themen kombiniert, die – jede für sich genommen – bevorzugt in den Salles de Mariage republikanisch ausgestalteter Rathäuser zu finden sind.⁸³⁸ Beim Thema der „*Prospérité*“ konnte Humbert Anregungen von Albert Besnard empfangen haben, der 1879 in der Salle de Mariage der Mairie des 19. Pariser Arrondissements das Bild „*L'Abondance encourageant le travail*“ malte (Abb. Nr. 170).⁸³⁹ Hier erhalten die Pflüger auf dem Feld Besuch von der *Abundantia* mit Füllhorn. Begrüßt wird sie von einem kleinen Mädchen.

Die Bilder der „*Idée de Patrie*“ und der „*Liberté*“ stammen noch aus der ersten eigenen Bildkonzeption Humberts. Das große Bild scheint schon 1880 als „*Départ pour la guerre*“ fertig gewesen zu sein. Inhaltlich reichen sie noch weiter zurück, indem sie Elemente der Planungen Bonnefoys aufnehmen. So sollte bereits über Jeanne Hachettes Darstellung der Patriotismus ins Bild gesetzt werden, und die „*Liberté*“ geht auf die allererste Idee zurück, über dem „*Vœu de Louis XIII*“ eine auf Revanche sinnende Muttergottes zu malen. Die „*Idée de patrie*“ hat ebenfalls eine Parallele in der zeitgenössischen Rathausdekoration, und zwar in der 1877 von Gustave Boulanger ausgeschmückten Mairie des 13. Arrondissements, wo der winterliche Aufbruch zur Schlacht thematisiert ist (Abb. Nr. 171).⁸⁴⁰ Vaisse erinnert daran,

⁸³⁸ VAISSE 1979, S. 302. Siehe hierzu besonders AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986.

⁸³⁹ AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, Kat. Nr. 26, Abb. S. 122 (nachträglich [1880] für die städtische Kunstsammlung im petit Palais angefertigte Skizze).

⁸⁴⁰ AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 95. Nachträglich (1878) für die städtische Kunstsammlung im Petit Palais angefertigte Skizze Kat. Nr. 4, F.Abb. S. 15. VAISSE 1995, S. 289.

daß die Zeitgenossen bei militärischem Geschehen im Schnee als erstes an die Ereignisse von 1870/71 dachten, denn der Krieg mit Preußen wurde im Januar entschieden.⁸⁴¹ Während die Kämpfer bei Boulanger von Wildheit ergriffen sind und sich das Schlachtgetümmel durch einen feuerroten Himmel in der Ferne abzeichnet, gestaltet Humbert das Thema in lyrischer Verhaltnenheit. Dargestellt ist eine winterliche Szene kurz vor Sonnenaufgang, derweil der Mond noch am Himmel steht (Abb. Nr. 172). Ein Krieger, dessen Gefährten im Mittelgrund auf Pferden aufgesessen sind und in Hörner stoßen, nimmt Abschied von seiner Familie. Die Abschiedsszene ist auf den Treppenstufen vor einem Ausgang situiert, der wohl als Teil einer Hofmauer zu deuten ist, denn das Geäst der im Mittelgrund stehenden Bäume reicht darüber hinweg. Eine oben an der Mauer angebrachte Laterne wirft ein warmes Licht auf die Frau und auf ein älteres Mädchen, wohl die Tochter, die im Durchgang stehen geblieben ist und ein in Decken gehülltes Kind, wohl das jüngste der Familie, auf dem Arm hält. Aus der Situation und der Bildatmosphäre ist ableitbar, daß die Tochter, die wohl als ältestes Kind von dreien zu deuten ist, bereits Abschied genommen hat und nun mit stummem Ausdruck Zeugin des elterlichen Abschieds wird. Die Mutter hat ihre Arme um den Hals ihres Mannes gelegt und schmiegt ihren Kopf an ihn, während er sie mit seinem linken Arm umfängt und in seiner rechten Hand einen Speer hält. Sein Blick ist ernst aber gefaßt, er konzentriert sich auf das innere Erleben der Situation. So nimmt er keine Notiz von seinem Sohn, der seinen Anteil an Aufmerksamkeit beansprucht. Subtil ist die aus den drei Personen – den Eltern und dem Sohn – gebildete Kerngruppe gestaltet: Während die Frau mit beiden Füßen auf der oberen Stufe steht, ist der Mann mit seinem rechten Bein schon eine Stufe hinabgestiegen, was für die Bereitschaft zum Aufbruch steht. Sein Sohn hingegen, der sich unten vor der Treppe befindet, kehrt sich ihm entgegen und hat den linken Fuß auf die unterste Stufe gesetzt, so, als wolle er die Bewegungsrichtung des Kriegers umkehren und ihn im Hause halten. Doch der Speer steht schon links des Sohnes und damit hinter dessen Rücken, der Aufbruch erscheint also unaufhaltsam. Zusammengebunden werden der Speer sowie Sohn und Vater durch den Hund, Symbol der Treue, der hinter ihnen entlang läuft. Der Boden und die Dächer der Häuser im Hintergrund sind schneebedeckt, und doch scheint es nicht eigentlich kalt zu sein, denn der Knabe ist nur mit einem Schurz angetan, und links im Bild kniet ein Mann mit freiem Oberkörper. Es hat den Anschein, als wolle er einen Stock anheben oder ihn brechen, indem er ihn unter sein rechtes Knie gelegt hat. Gegenüber der Skizze verzichtete der Maler im ausgeführten Werk auf die Darstellung eines Obergeschosses, aus dessen Fenster eine Gestalt Ausschau hält. Damit entfiel das klassische Motiv der Teichoskopie. Der Entwurf zeigt ferner den Sohn in noch völliger Nacktheit. Die Bildunterschrift lautet:

PRO PATRIA, AD JUSTAS, CIVIS, TUBA BELLICA, PUGNAS | TE CIET, AC DULCES DESERIS ECCE
 FOCOS. | NEC PUER ILLACRYMANS, NEC TE COMPLEXA MORATUR | NUPTA; FEROX, FORSAN
 NON REDITURUS, ABIS.

(Für das Vaterland, Bürger, ruft Dich die Kriegstrompete auf zu gerechten Schlachten, und siehe, Du verläßt schon den lieben Herd. Und weder Dein weinender Sohn noch die Umarmung Deiner Frau hält Dich auf. Kampflustig gehst Du weg, Du, der Du vielleicht nicht zurückkehren wirst.)

Die Zeilen enthalten eine Anspielung auf die in Homers „Ilias“ im 6. Gesang, Verse 392–496, geschilderte Szene, in der sich der Trojaner Hektor von seiner Gattin Andromache und seinem Sohn Astyanax verabschiedet. Ähnlich formuliert eine Textstelle in Marcus Annaeus Lucanus’ „Bellum Civile“ den Aufbruch:

[...] nullum iam languidus aevo
 evaluit revocare parens coniunxve maritum
 fletibus, aut patrii, dubiae dum vota salutis
 conciperent, tenuere lares; nec limine quisquam

⁸⁴¹ VAISSE 1979, S. 302.

haesit et extremo tunc forsitan urbis amatae
plenus abit visu: ruit inrevocabile volgus.

(Keinen Sohn konnte ein schon durch das Alter müde gewordener Vater zurückrufen und keinen Gatten die Gattin mit Tränen, keinen hielten die häuslichen Laren zurück, bis sie auch nur fromme Wünsche für ihr im Ungewissen liegendes Schicksal empfangen hätten, und keiner blieb an der Schwelle hängen, und er ging weg, erfüllt vielleicht mit dem letzten Blick auf die geliebte Vaterstadt; unaufhaltsam raste die Menge davon.)⁸⁴²

Die auf zeitlose Allgemeinheit zielenden Worte Humberts stehen im Gegensatz zu dem inhaltlich sehr konkreten Bild darüber, welches, wie bereits erwähnt, den Verlust des Elsaß und Lothringens im Jahr 1871 thematisiert. Von daher ist die winterliche Szenerie im großen Bild in der Tat eine Anspielung auf den Deutsch-Französischen Krieg. Eine reich gekleidete Frau hat mit ihrem Schwert einen Mann überwunden, der nun mit ausgestrecktem Arm tot am Boden liegt. Die Frau, Personifikation der Freiheit und in ihrer Jugendlichkeit und mit ihrem Attribut an die Lothringerin Jeanne d'Arc erinnernd, wird von einer herbeischwebenden weiblichen Engelsgestalt mit Lorbeer bekränzt. In ihrer anderen ausgestreckten Hand hält sie die Trikolore, die über zwei Frauen weht, welche als Vertreterinnen der zwei verlorenen Provinzen anzusehen sind. Flehend haben sie die Hand der Freiheit (oder auch der Unabhängigkeit) ergriffen. Die Hoffnung richtet sich auf die Zukunft des Kindes, welches die vordere Frau bei sich hat. Die Bilder „Idée de Patrie“ und „Liberté“ sind die einzigen im Panthéon, die das sonstige Verhältnis umdrehen, indem hier das Allgemeine unten und das Konkrete oben dargestellt werden.

Das vierte Bild gewährt schließlich einen Blick in entsetzliche Zeiten der Pest (Abb. Nr. 173). Im Vordergrund erhält ein entkräfteter junger Mann von einer jungen Frau Zuspruch, die in ihrer Mildtätigkeit von einem Mann unterstützt wird, indem er den Kranken aufgerichtet hält. Sie entfalten ihre Tätigkeit in einem stark verfallenen Gebäude, welches mehr an einen Stall erinnert als an eine der Versorgung von Menschen angemessene Lokalität. Die Wände sind offen, und das mit Stroh gedeckte Dach weist große Löcher auf. Der Kranke und die Frau sind in nahezu den gleichen blassen Farben gemalt, während das Bild ansonsten recht buntfarbig gehalten ist. Am unteren Bildrand liegt perspektivisch stark verkürzt ein Kind, das der Seuche bereits erlegen ist. Darüber ist der türkisfarbene Kopf eines ansonsten abgedeckt auf einer Bahre liegenden Mannes zu sehen, auch er ist ein Opfer. Sein Leichnam wird von einem jungen Mädchen bewacht, welches hinter ihm an die Wand gelehnt sitzt. Man mag es für die Tochter des Mannes halten. Ein zweites, auf dem Hof stehendes Mädchen könnte ebenfalls bald Waise sein, denn zwei Männer tragen eine Frau mit verbundenem Kopf herbei, die seine Mutter sein könnte. Die offene Architektur ermöglicht einen Ausblick auf gegenüberliegende Häuser, welche die Gegend als dörflich kennzeichnen. Die Verfallenheit des Gebäudes und der Blick auf die Umgebung hatte Humbert bereits in der Skizze angelegt, die an dieser Stelle allerdings das Thema der Familie vorsah. Für die Darstellung der Menschlichkeit hat er die räumlichen Gegebenheiten jedoch modifiziert. Die Bildunterschrift ist ganz auf die dem Kranken zugewandte Frau mit ihrem weißen Umhang konzentriert, die vom Grauen ihrer Umgebung völlig unberührt zu sein scheint:

HORRENDAE DUM QUISQUE FUGIT CONTAGIA PESTIS | HAEC ADIT AEGRORUM SPONTE
PUELLA DOMOS: | QUAE, SECURA SUI, MORIENTUM VULNERA MULCET | FOEDA MANU, AT-
QUE ANIMOS VOCE BENIGNA LEVAT.

(Während jeder vor der Ansteckung durch die schreckliche Seuche flieht, geht dieses Mädchen freiwillig zu den Häusern der Kranken; sie berührt, ohne Angst um sich selbst, die abscheulichen Wunden der Sterbenden mit der Hand und tröstet freundlich die Herzen mit ihrer Stimme.)

Mit der Entscheidung, den selbstlosen Gang zu Kranken ins Ensemble aufzunehmen, hat Humbert der Marienkapelle des Panthéons das Thema der „Charité“ wie-

⁸⁴² Zitiert nach LUCAN (2011), Buch 1, Verse 504–509. Hinweis Marijke Ottink, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften.

dergegeben, welches Bonnefoy 1877 gefordert hatte. Damals hatte der Doyen im ersten Hauptbild die Gründerin des Ordens der Filles de la charité vorgesehen, mit einer Darstellung der „Charité“ darüber. Wenn man sich vergegenwärtigt, daß Humbert die christliche Nächstenliebe in seinem Programmvorschlag von 1882 zu einer säkularen Humanität hat werden lassen, so muß man jetzt sehen, daß die schließlich realisierte „Idée d’humanité“ wieder in einer religiös motivierten Sphäre angesiedelt ist. Diese Madame Legras handelt nicht mehr aus einem allein humanen Antrieb heraus, der einen angesichts einer kollektiv zu meisternden Gefahr überkommt, sondern sie wird in einem Moment als tätig geschildert, in dem jegliche menschliche Solidarität bereits aufgekündigt ist. Auffällig wird hierbei die Darstellung von Vögeln in Humberts Bildern. Sie kommen nur in der „Idée de Dieu“ und in der „Idée d’humanité“ vor. Während sie im ersten Bild weiß sind, sind sie hier schwarz und scheinen für die Menschen zu stehen, welche die Angst vor Ansteckung nur an die Rettung der eigenen Haut denken läßt. Dagegen kontrastiert die Reinheit der jungen Frau, die vor der tödlichen Krankheit nur deshalb geschützt ist, weil ihre Reinheit nicht weltlicher Natur ist.

Der Gedanke der Nächstenliebe wird auch im oberen Bild zum Ausdruck gebracht. Hier nährt eine stehende Frau einen Säugling an ihrer Brust und reicht zugleich einer auf einem Strohlager sitzenden Frau eine Frucht von einem Baum, der rechts am Bildrand steht. Das Kind wird dabei von einem herbeischwebenden Engel gehalten. Nicht zu deuten ist der ausgewachsene Hund, der als Begleiter der Personifikation der Mildtätigkeit auftritt.

Überblickt man Humberts Bildensemble, so fällt auf, daß das Generalthema die Gemeinschaft unter dem Primat der Familie ist. Denn neben der „Idée de famille“ sind die „Idée de Dieu“ und „Idée de patrie“ ebenfalls im Familiären gegründet. Und im Bild der „Idée d’humanité“ wächst die Nächstenliebe sogar über jegliche familiäre Bindungen hinaus. Damit verhielt sich Humbert, der von republikanisch dominierten parlamentarischen Ausschüssen zweimal zur Änderung von Bildinhalten angehalten war, gegen die Tendenzen seiner Zeit. Da die Fischerfamilie die „Idée de Dieu“ vermittelt und das Bild der Nächstenliebe der ideellen Familie in Gott gewidmet ist, rahmen zwei äußere religiöse Bilder zwei innere weltliche. Das Thema der Gemeinschaftlichkeit schien der republikanischen Administration nicht recht zu Lameires Marientteppich zu passen. Sie hielt den „Pro Patria“-Teppich aus der Kapelle Sainte-Geneviève für angemessener, und so tauschten die Wandbehänge zu einem unbekanntem Zeitpunkt ihre Plätze, auf daß die von Humbert verbildlichten Tugenden ostentativ mit dem Vaterland verbunden werden. In der Literatur gibt der Teppich Humberts Bildensemble seinen Übertitel, doch konnten die Bilder nur zur „Pro Patria“-Gruppe werden, indem der Konzeption Chennevières’ keine Verbindlichkeit mehr zugesprochen wurde.

Die *Chronique des arts* berichtete am 20. November 1897, 9. September 1899 und am 7. April 1900 von der Absicht, Humberts Bilder an die Wände des Panthéons zu bringen.⁸⁴³ Erfolgt sein dürfte die Anbringung beim letzten Termin. Trotz der verschlungenen Genese, die dem Künstler eine Reihe von Belastungen und Enttäuschungen gebracht haben dürften, ist nach 26 Jahren Ausführungszeit ein in sich geschlossenes Ganzes entstanden. Die Bilder harmonieren selbst in ihrer Anordnung untereinander. Hatte Humbert in der Skizze die Bewegungsrichtungen der Kompositionen zum mittig positionierten Altar hin ausgerichtet, so hat er in den ausgeführten Bildern die aneinanderliegenden Bilder zu Gruppen geordnet: Die Fischerfamilie im ersten Bild ist rechts aufgestellt und öffnet die Komposition nach links, während die Szene der Nächstenliebe im vierten Bild links positioniert ist. In der Behandlung der

⁸⁴³ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1897, Nr. 36 (20. Nov.), S. 342, Jg. 1899, Nr. 29 (9. Sept.), S. 266 und Jg. 1900, Nr. 14 (7. April), S. 130.

Farben hat der Maler zum Mittel der Alternierung gegriffen. Während das erste und dritte Bild von einem kalten Farbniveau geprägt sind, in dem Blau dominiert, sind das zweite und vierte Bild ausgesprochen buntfarbig.

Wenn Chennevières gehofft hatte, mit Humbert einen Künstler auf den Fährten Gustav Moreaus verpflichtet zu haben, so bekam er mit ihm einen Künstler, der primär in den Bahnen Puvis de Chavannes' unterwegs war, wie bereits Vaisse erkannt hat.⁸⁴⁴ Das Boot auf der Skizze zum „Dévouement“ findet sich bei Puvis de Chavannes' Bild mit der Begegnung von Geneviève mit saint Germain⁸⁴⁵ und ist auch von Delaunay übernommen worden. Die Skizze zur „Famille“ nimmt Motive auf, die Puvis de Chavannes im 1882 vollendeten „Pro Patria Ludus“ verwendet hat, einem der Wandbilder im Treppenhaus des Museums in Amiens.⁸⁴⁶ Damit hatte Humbert auf das damals aktuellste Werk Puvis de Chavannes zurückgegriffen. Ebenfalls auf ein Wandbild des Museums gehen die hornblasenden Reiter in der Skizze und auf dem Gemälde der „Idée de patrie“ zurück.⁸⁴⁷ Die „Bellum“ betitelte Darstellung in Amiens entstand 1861. Das Wandbild „Idée de famille“ ist aus mehreren Bildern gespeist. Die melkende Frau war nicht nur bereits im Panthéon zu sehen; Puvis de Chavannes hat eine solche auch in der „Concordia“ gemalt, dem Pendantbild zum „Bellum“. Der Großvater stammt aus dem Amiensener Wandbild „Le repos“ von 1863, der Korb mit den Früchten aus der ebenfalls dort befindlichen Komposition „Ave Picardia nutrix“ von 1865.⁸⁴⁸ Die „Idée de Dieu“ nimmt Motive vom im Musée d'Orsay befindlichen Gemälde „Le pauvre pêcheur“ (1881) auf; die Familie am Ufer des Gestades erinnert an den Holzfäller, der mit seiner Frau die betende Geneviève betrachtet.⁸⁴⁹ Die Frau in der „Idée d'humanité“ schließlich findet sich in Puvis de Chavannes' Deckenausmalung der *escalier d'honneur* des Pariser Rathauses vorgebildet.⁸⁵⁰

Die *Chronique des arts* hat den Bildern eine kleine Besprechung gewidmet, welche die Werke Humberts neben die von Puvis de Chavannes stellt:

Il [Humbert] est de ceux, fort rares, qui ont compris leur tâche et ont conçu et exécuté leurs fresques dans un pur caractère décoratif. Après celles de Puvis de Chavannes, si justement célèbres, les peintures de M. Humbert priment toutes les autres. [...] Ce n'est pas le grand rythme de Puvis de Chavannes, que M. Humbert, d'ailleurs, n'a pas voulu et ne pouvait imiter dans quatre panneaux comportant chacun leur sujet, mais c'est, dans un style souple et large, quelque chose de familier et de simple avec beaucoup d'émotion et de charme. La couleur reste calme et, cependant, chante dans une langue très particulière.⁸⁵¹

Die Kritik offenbart, daß Humberts Bilder zwar als schön, aber inhaltsleer verstanden wurden, denn ihnen wurde – durchaus lobend – ein „pur caractère décoratif“ bescheinigt. Die Zeiten, in denen im Panthéon um die Deutungshoheit der Geschichte gestritten worden ist, waren um 1900 in die Ferne gerückt und interessierten nicht mehr. Es mag durchaus sein, daß die lateinischen Bildunterschriften dem Verständnis der Bilder hinderlich waren. Das wird besonders beim vierten Bild deutlich, welches an gleicher Stelle sehr prosaisch als Ärztin bei der Arbeit interpretiert wurde:

Au milieu de morts et de mourants – des pestiférés, sans doute – une patricienne, en vêtement à la fois riche et discret, apporte les soulagements qu'elle peut.

Diese Beschreibung paßt besser zu Maillots Friesbild über dem Bild der Blatternepidemie, wo sainte Geneviève einen Verbandskoffer bei sich hat.

⁸⁴⁴ Die im folgenden genannten Bilder, die sich in Amiens befinden, sind abgebildet in VIÉVILLE 1989.

⁸⁴⁵ VAISSE 1979, S. 309 (Anm. 36).

⁸⁴⁶ VAISSE 1979, S. 309 (Anm. 36).

⁸⁴⁷ VAISSE 1979, S. 309 (Anm. 36).

⁸⁴⁸ VAISSE 1979, S. 309 (Anm. 47).

⁸⁴⁹ VAISSE 1979, S. 306.

⁸⁵⁰ VAISSE 1979, S. 306.

⁸⁵¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1900, Nr. 15 (14. April), S. 139.

Daß die Bilder trotz vieler Übernahmen nicht unmittelbar an Puvis de Chavannes erinnern, liegt an der Verwendung der Farbe, die „chante dans une langue très particulière“, und an dem Einsatz der Faktur. Die Bildfläche ist durchweg strukturiert durch einen dünnen bis pastosen Farbauftrag, der sich von der Glättung des Bildes im Dienste der Illusionssteigerung entfernt und sich den Tendenzen der neueren Malerei, etwa der der Impressionisten, öffnet. Im Familien-Bild ist besonders gut zu sehen, daß die einzelnen Pinselstriche fast isoliert voneinander stehengeblieben sind. Die verwendeten Farben im ersten und dritten Bild, die sich durch ein kaltes Farbniveau auszeichnen, erinnern in besonderer Weise an Landschaftsbilder von Claude Monet.

Die Bilder Humberts sind nicht allein Träger neuer Kunsttendenzen; die „Idée de famille“ ist direkt ausmachender Anknüpfungspunkt für ein wichtiges Werk der Malerei im Umfeld der „Lebensreform“, die in Deutschland um 1900 virulent war. Ludwig von Hofmann schuf ein „Weinlese“ betiteltes Wandbild (Abb. Nr. 174), welches zu einem Bildensemble gehörte, das 1906 auf der 3. Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden zu sehen war. Es schmückte eine von Henry van de Velde gestaltete „Museumshalle“, die eigens für die Ausstellung im Städtischen Ausstellungspalast als Beitrag der Stadt Weimar eingerichtet worden war. Sie lag rechterhand der Eingangshalle und diente als Auftakt zur Abteilung „Raumkunst“. Ausgehend von Motivik und Farbigkeit Humberts entwarf Hofmann hier eine Bildwelt, in der die Menschen in selbstverständlicher und idealisierter Nacktheit inmitten einer fruchtbaren Natur arbeiten. Die Frau, die bei Humbert dem Knaben den Korb hält, ist in lebensreformerischer Umformung zu einem die Harmonie vollendenden Gegenstück des Mannes geworden. Hofmann hatte die Vorlage aus dem Panthéon genutzt, um „visionäre Bilder eines besseren und schöneren Lebens“ zu schaffen.⁸⁵²

Puvis de Chavannes: Genevièves Versorgung der Stadt Paris (1893–98)

Die letzte Bildgruppe, die nach dem Programm Chennevières' ausgeführt worden ist, hat eine lange Vorgeschichte, die auf die Beauftragung Ernest Meissoniers am 12. Mai 1874 zurückgeht.⁸⁵³ Meissonier für die Bilder im Panthéon vorgeschlagen zu haben, läßt sich aus Chennevières' explizit verfolgtem Ziel, Exponenten der *école française* an die Wandmalerei heranzuführen, erklären. In diesem Fall muß ein besonderer Optimismus gewaltet haben, denn mit Meissonier wollte der Direktor einen Maler verpflichten, der einen betont feinmalerischen Stil pflegte und meist das kleinere Format bevorzugte. So fühlte sich Chennevières denn auch veranlaßt, dem Minister gegenüber in seiner zweiten Eingabe zu betonen, daß er die Auftragsvergabe an Meissonier im Wissen um ein gewisses Risiko ausdrücklich befürworte:

Bien que le talent qui place M. Meissonier si haut dans l'estime de l'Europe ne se soit exercé que dans des œuvres d'un genre tout différent, et j'allais dire opposé, je crois qu'il serait extrêmement intéressant d'offrir à ce vigoureux artiste l'occasion de lutter sur une large surface contre des difficultés nouvelles pour lui, et je vous proposerai, Monsieur le ministre, de lui confier l'exécution de ces deux compositions.⁸⁵⁴

Neben Genredarstellungen waren Schlachtenbilder, insbesondere solche der Zeit des Zweiten Kaiserreichs, die Spezialität Meissoniers, der neben Cabanel und Bonnat zu den bestbezahlten Malern seiner Zeit gehörte.⁸⁵⁵ Die Welt des Soldatischen war ihm insofern vertraut, als daß er 1848 an der Niederschlagung der Revolution mitgewirkt und 1871 als Angehöriger der *garde nationale* an der Belagerung der Stadt Paris teilgenommen hat; die Ereignisse der Kommune erfüllten ihn mit Abscheu.⁸⁵⁶ In den

⁸⁵² STARZ 2001, S. 241.

⁸⁵³ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 239, Dossier 11.

⁸⁵⁴ Zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 77.

⁸⁵⁵ Zu Meissonier als Malerfürst siehe SFEIR-SEMLER 1992, S. 337 f und 431 f.

⁸⁵⁶ ZIMMERMANN 2002, S. 155.

1880er Jahren entstanden mit „Die Ruinen der Tuileries, 1871“ und „Die Belagerung von Paris, 1870“ Bilder, welche die napoleonische Ära verherrlichten bzw. den Willen zum Ausdruck brachten, dem Feind zu widerstehen und dem Chaos zu trotzen.

Thema des Dreierbildes im Panthéon war die Versorgung von Paris mit Lebensmitteln, als die Stadt durch Franken belagert wurde. Sainte Geneviève vermochte es, wie ihr Hagiograph berichtet,⁸⁵⁷ Nahrung durch mehrere Schiffe herbeizuholen. Dies gelang, indem Geneviève durch Gebete widrigste Umstände überwand. Wann genau Paris belagert wurde, ist nicht bekannt, sei es zu Zeiten Childerichs oder erst zu Zeiten seines Sohnes Clovis. Völlig im Dunkeln liegt der Grund hierfür, und Becher vermutet, daß es sich gar nicht um eine wirkliche Belagerung handelte, sondern daß feindliche Scharen lediglich das Umland unsicher gemacht hatten.⁸⁵⁸ Sainte Geneviève war aufgrund ihrer Herkunft aus einer aristokratischen gallo-römischen Familie in der Lage, in dieser Situation für die Versorgung der Stadt zu sorgen. Zeit ihres Lebens verfügte sie über ein beträchtliches Vermögen, welches sie von ausgedehnten Ländereien bezog, die bei Paris und bei Meaux an der Marne lagen.⁸⁵⁹ Ihrer damals gewährten Unterstützung ist es zu verdanken, daß sie in Zeiten des Mangels als Heilige angerufen wurde, so auch noch im Sommer 1789, als die Pariser Marktfrauen die enge Versorgungslage durch ihre Hilfe abzuwenden trachteten.⁸⁶⁰ Das Einzelbild sollte Geneviève dabei zeigen, wie sie die Nahrungsmittel an das Volk verteilt, welches dringend darauf wartet. Dieses Thema war bereits Gegenstand der dekorativen Erstaussstattung des Gebäudes: Beauvais stellte in einem Relief über der mittleren Eingangstür eine Brotverteilung der Heiligen dar. Eine Brote austeilende Personifikation findet sich auch auf dem „Pro Patria“-Teppich von Lameire.

Meissonier, der nach den Worten des Programms angehalten war, die Heilige im Dreierbild „au milieu des horreurs de la famine“ darzustellen, hätte, so hatte Chennevières gehofft, aufgrund seiner eigenen Augenzeugenschaft wie kein zweiter die Hungerqualen der Pariser darstellen können. Von daher erklärt sich die Zuteilung dieser Bildgruppe an den aktiven militärischen Teilnehmer der Ereignisse von 1870 und 1871. Wie schon Attila mit den Preußen und den chaotischen Zuständen der Kommune identifiziert wurde, so ist die Belagerung der Stadt durch die Franken in Analogie zu setzen mit derjenigen der Deutschen. Doch dieser Anreiz verfring nicht. 1885 schrieb Chennevières:

[L]e sujet qui lui est échu en partage ne lui a jamais rien dit: sainte Geneviève sauvant Paris de la famine pendant le siège de cette ville par les Francs. Pourtant j'avais cru que les souvenirs du dernier siège de Paris, auquel il a assisté, devraient l'émouvoir par quelques épisodes poignants, éternellement humains et qui avaient pu être communs aux deux famines de la même ville assiégée par des hordes pareilles.⁸⁶¹

Von Meissonier wird überliefert, daß er vielmehr an anderen Bildthemen im Panthéon Gefallen gefunden hätte, nur nicht an dem ihm zugedachten:

Il est peut-être trop tard, à mon âge et dans mon état de santé, pour entreprendre au Panthéon un pareil travail mural; mais que je regrette, comme je l'ai exprimé à Chennevières, lors de la distribution des sujets, de n'avoir pas eu à traiter *Jeanne d'Arc* ou *Attila* ... Quels sujets dramatiques!⁸⁶²

Il faut respirer l'air de son personnage, vivre dans son époque. Combien Jeanne d'Arc était plus admirable à traiter que cette placide légende de sainte Geneviève avec son ravitaillement miraculeux de Paris! Je me rappelle Chennevières voyant mon ennui et disant: „Allez donc trouver l'archiprêtre [Bonnefoy], il vous fournira des documents.“ Ce que je fis, et le digne abbé se mit à me raconter sérieusement les bateaux chargés de pain et le miracle pendant qu'on remontait la Seine, entre Villeneuve-Saint-Georges et Paris: un énorme rocher barrait

⁸⁵⁷ VITA GENOVEFAE (1896), Abschnitt 35, S. 229 f.

⁸⁵⁸ BECHER 2011, S. 130. Siehe auch DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 49 f.

⁸⁵⁹ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 19.

⁸⁶⁰ DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 86.

⁸⁶¹ CHENNEVIÈRES 1885, S. 93.

⁸⁶² GRÉARD 1897, S. 246.

le fleuve, on allait se briser contre; sainte Geneviève étend le bras, et le rocher se change en serpent, etc. Vous comprenez qu'on ne peut pas s'exalter, sur de pareils faits ...⁸⁶³

Fehlender Enthusiasmus für die übernommene Aufgabe war das Kennzeichen des weiteren Verlaufs, denn über Jahre hinweg ist der Künstler dem Auftrag gar nicht erst nachgekommen, und das, obwohl der Maler Chennevières anfänglich ersucht hatte, bei der Panthéonsdekoration teilnehmen zu dürfen.⁸⁶⁴ Die Gewährung dieser Gunst seitens eines *Directeur*, der sonst so sehr auf seiner Entscheidungsfreiheit beharrte, war ein Privileg, welches keinem anderen zuteil geworden sein dürfte. 1882 schrieb die *Chronique des arts*, daß man das Unternehmen als aufgegeben betrachten könne.⁸⁶⁵ Das Drängen der Kunstadministration schien Meissonier nicht weiter beeindruckt zu haben. Am 9. Juli 1884 vermerkte Charles Yriarte in einem Rapport die Einschätzung, daß von Meissonier wohl kein Beitrag mehr zu erwarten sei, und zwar nicht allein aus Gesundheitsgründen, sondern auch aus einer Abneigung gegenüber dem großen Format.⁸⁶⁶ Nach 14 Jahren des Hinhaltens erreichte den Künstler im Dezember 1887 ein weiterer Beschwerdebrief von der Administration.⁸⁶⁷ Nun kam Bewegung in die Sache, doch war es nicht so, daß Meissonier mittlerweile ein Interesse am vorgegebenen Inhalt entwickelt hätte. Vielmehr legte er nun Entwürfe vor, die abseits von allem lagen, was bis dato im Panthéon entstanden war. Die *Chronique des arts* berichtete im März 1889, daß der Künstler eine „Histoire du siège de Paris en 1870–1871“ malen wollte,⁸⁶⁸ also das Ereignis selbst, auf welches er eigentlich durch die fränkische Belagerung hätte anspielen sollen. Bei allem Desinteresse, welches man für die Panthéonsdekoration seit Chennevières' Rückzug konstatieren kann, haben sich die Verantwortlichen dennoch nicht auf diesen puren Einbruch des Zeitgenössischen eingelassen. Im Oktober desselben Jahres legte Meissonier eine Skizze vor, die einen alle vier Bildfelder umfassenden „Triomphe de la France“ umfassen sollte, der auch als „Apothéose de la France“ bezeichnet wird (Abb. Nr. 175).⁸⁶⁹ Meissonier hat die Komposition samt dem Fries darüber wie folgt beschrieben:

Le sens de ma composition est un *Triomphe de la France*. Elle s'avance, portant la lumière, offrant la paix; ceux qui la voient venir la saluent avec enthousiasme; ceux qui l'accompagnent la suivent avec amour. Je la représente sur un char traîné par des lions, que conduisent la Prudence et la Force. De la main droite, elle élève un flambeau; de la gauche, appuyée sur les tables de la loi, elle tient les balances de la justice. Minerve la protège. A ses côtés s'avancent les Lettres et les Arts. L'Architecture, la Peinture et la Sculpture sont à droite; elles se tiennent par la main, et la Poésie les précède; des enfants portent, en se jouant, devant ces figures, les attributs propres à chacune d'elles. A gauche, je personnifierai les Lettres, c'est-à-dire la Philosophie, l'Histoire, le Théâtre, etc. Derrière le char, l'Agriculture, l'Industrie et la Science seront portées par des paysans, des ouvriers et des étudiants. Des cavaliers suivront, tenant des étendards; ils représenteront les peuples divers. En tête du cortège, des cavaliers sans armes et couronnés de laurier [sic], jeunes et pleins de force, montreront des branches d'olivier, symbole de paix; l'un d'eux portera notre drapeau national, que tous acclameront. Toute la composition, bien que traversée par trois colonnes de l'édifice, formera une même scène et se continuera derrière ces colonnes. Sur la frise d'en haut, je peindrai comme une vision passant dans le ciel, non plus des figures symboliques, mais des personnages réels qui ont fait notre histoire: Clovis et ses Francs, Charlemagne et ses pairs, Saint-Louis et ses preux, Jeanne d'Arc et ses chevaliers, François I^{er}, Henri IV, Louis XIV, Napoléon, les généraux de la Révolution, tous à cheval et dans une auréole de victoire.⁸⁷⁰

⁸⁶³ GRÉARD 1897, S. 246 f.

⁸⁶⁴ CHENNEVIÈRES 1885, S. 93.

⁸⁶⁵ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1882, Nr. 31 (14. Okt.), S. 238. Fälschlicherweise wird in dem Artikel mitgeteilt, daß Meissonier die letzten Lebensmomente der Heiligen malen sollte. Dies war die Aufgabe von Laurens.

⁸⁶⁶ Rapport in Paris, Archives nationales, F²¹ 4404, Angaben nach VAISSE FRKR. MALEREI 3. REP. 1995, S. 390 (Anm. 88).

⁸⁶⁷ Konzept in Paris, Archives nationales, F²¹ 239, Dossier 11.

⁸⁶⁸ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 10 (9. März), S. 75.

⁸⁶⁹ AK MEISSONIER 1993, Kat. Nr. 104.

⁸⁷⁰ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 35 (23. Nov.), S. 274 f.

Gustave Larroumet, der amtierende *Directeur des beaux-arts*, hat die Commission des travaux d'art, der unter anderen Léon Bonnat und Yriarte angehörten,⁸⁷¹ zusammengerufen, die das Projekt passieren ließ, ohne wirklich mehr an eine Realisierung dieses vielfigurigen Unternehmens geglaubt zu haben, denn Meissonier war bereits vorge-rückten Alters.⁸⁷² Ende Januar 1891 ist der Maler mit 75 Jahren gestorben. Die Hoff-nung, die Chennevières seinerzeit in Meissonier gesetzt hat, wurde schließlich ent-täuscht, wobei Altergründe, die Meissonier selbst vorgebracht hatte, erst ein Problem geworden sind, nachdem er den Auftrag jahrelang verzögert hatte. Der wohl eigentli-che Grund für Meissoniers Scheitern wird in der Tat darin liegen, daß er mit den Dimensionen der Wandmalerei nicht zurechtgekommen ist. Anders als Gérôme, der lieber beim kleineren Format blieb und den Auftrag im Panthéon folglich abgelehnt hatte,⁸⁷³ hatte Meissonier den Auftrag zwar angenommen, aber am Ende alle ver-prellt, die Erwartungen in ihn gesetzt haben.

Nach zwei Jahren der Vakanz hat Charles Dupuy, der *Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts*, im März 1893 Pierre Puvis de Chavannes mit der Ausführung der Bildgruppe beauftragt.⁸⁷⁴ In der hagiographischen Literatur zu Puvis de Chavannes liest sich der Wechsel von Meissonier zu Puvis de Chavannes so:

Pour le plus grand bonheur de la peinture française et sa gloire à la fin du XIX^e siècle, Meis-sonier était mort sans avoir exécuté la part qui lui avait été réservée sur les murs de l'édifice. Puvis accepta de le remplacer.⁸⁷⁵

Mit Puvis de Chavannes kehrte ein Künstler ins Panthéon zurück, der mittlerweile als Altmeister der Wandmalerei gelten konnte, und der 69jährige Künstler hatte die Auf-gabe in dem Bewußtsein übernommen, hier ein letztes großes Werk schaffen zu können. 1893 schrieb er an seinen Freund Jules Buisson: „Je vais choyer le Panthéon, quand j'en aurai fini avec l'Hôtel de ville. *Je veux en faire mon testament.*“⁸⁷⁶ Zu Ver-mächtnissen wurden die Bilder in der Tat, denn erst kurz vor seinem Tode am 24. Oktober 1898 hatte er sie vollenden können. Am 30. November wurden die Bil-der auf die Wand geleimt.⁸⁷⁷ Die malerische Umsetzung der Friesbilder hatte er nicht mehr in Angriff nehmen können, sie lagen aber als Kartons vor.

Gemäß seiner Gewohnheit und der ihm zugestandenen künstlerischen Freiheit hat Puvis de Chavannes die Thematik nach eigenen Erfordernissen geändert. Ur-sprünglich sah das Programm im Dreierbild die Darstellung einer Geneviève „au milieu des horreurs de la famine“ vor, die sich als Vorzeichen der Errettung der Pari-ser anschicken soll, mittels einer kleinen Bootsflotte Nahrungsmittel zu beschaffen, und im Einzelbild die Austeilung derselben. Aber Schreckensdarstellungen des Hun-gers eigneten sich nicht für Puvis de Chavannes' Bildsprache. So erzählt der Künstler in poetisch gestimmter Weise ihre Rückkehr (Abb. Nr. 176), womit die vom Pro-gramm intendierten Anklänge an die prekäre Situation der Stadt Paris im Winter 1870/71 bedeutend abgeschwächt wurden. Wie sein erstes Panthéonsbild hat Puvis de Chavannes die Szenerie am Ufer der Seine lokalisiert. Geneviève befindet sich im Zentrum der Komposition, analog zum Dreierbild von Jules Élie Delaunay (siehe Abb. Nr. 145). Hier wie dort ist sie weißgewandet mit über den Kopf gezogenem Tuch. Doch während Geneviève bei Delaunay mit weit aufgerissenen Augen und ausladendem Gestus gezeigt ist, gestaltet sie Puvis de Chavannes – entsprechend seinem Kindheitsbild der Heiligen – als ins Profil gewendete Gestalt. Mit ruhiger

⁸⁷¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1889, Nr. 33 (26. Okt.), S. 259.

⁸⁷² VAISSE 1995, S. 274 und 277.

⁸⁷³ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

⁸⁷⁴ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1893, Nr. 11 (18. März), S. 83.

⁸⁷⁵ JEAN 1914, S. 131.

⁸⁷⁶ BUISSON 1899, S. 13.

⁸⁷⁷ AK PUVIS DE CHAVANNES 1976, S. Nr. 242. *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1898, Nr. 38 (3. Dez.), S. 342.

Gebärde begrüßt sie segnend die Menschenmenge, die sie von ihrer erhöhten Position aus überblicken kann. Sie ist im Begriff, ihr Boot, dessen Segel bereits eingeholt ist, über eine Planke zu verlassen, wobei ambivalent bleibt, ob sie mit einem Stab in ihrer linken Hand schreitet oder stehen geblieben ist. Die dichtgedrängte Menschenmenge jeden Alters füllt die gesamte linke Hälfte der Komposition, und über ihr erheben sich die Mauermassen der Stadt, in die ein Relief mit dem Kreuz der Christen eingelassen ist. Es ist den Menschen offenbar ohne weiteres gelungen, vor das Tor zu treten, obwohl die Stadt doch belagert war. So wird einmal weniger auf die harte Zeit der Abschnürung durch die Preußen angespielt. Strukturiert ist die Menge als stehengebliebene Dankesprozession. Zwar sind einige Teilnehmer bereits deutlich durch den herrschenden Mangel geschwächt, aber die Menschen verfallen nicht in wilde Gier, wie es das Thema nahelegen könnte. Vielmehr möchten sie zunächst einmal ihre Retterin sehen, womit Puvis de Chavannes sein altes Thema des Schauens wieder aufgenommen hat. Im linken Bildfeld zeichnen sich vor einer in Isokephalie wiedergegebenen Menge zwei braungewandete Mönche ab, die etwas abseits von den übrigen über etwas nachzusinnen scheinen, etwa so, wie Dante und Vergil als Zeugen der Geschehnisse in den diversen Höllenkreisen der „Divina Commedia“ gezeigt werden.⁸⁷⁸ Sie scheinen in den Ereignissen das Eingreifen Gottes zu begreifen, ebenso wie der direkt neben ihnen stehende Mann, der sich mit seiner Glocke wie ein Bußprediger gebärdet. Auch wenn die Atmosphäre des Bildes derart beschaffen ist, daß sein aufrüttelndes Rufen völlig stumm bleibt, so scheint auf ihn immerhin ein unbekleideter Jüngling zu reagieren, der sich hinter den Mönchen befindet und von einer grüngewandeten Frau, offenbar seine Mutter, getragen wird. Dem Schreienden gehen drei Gefährtinnen Genevièves voraus, die mit ihren langen Kerzen bereits auf dem Bild Delaunays zu sehen sind, und weiter vor ihnen läuft ein gebeugter alter Geistlicher mit Kopfbedeckung, Handschuhen und blauem Gewand einher. In ihm ist wohl der Bischof der Stadt dargestellt. Die Zäsur zwischen den Gefährtinnen und dem Geistlichen füllt eine intime Szene, bestehend aus einer Mutter mit ihrer Tochter, die sich versonnen an den Händen halten, während sie in Richtung des Bootes schauen. Das rote Kleid des Mädchens setzt zusammen mit dem grünen Gewand der Frau am linken Bildrand die farblichen Akzente der Menschen­schar. Im Vordergrund helfen ein Mann und eine Frau einer infolge der Entkräftung zusammengesunkenen Frau im blauen Umhang auf, ein Motiv, welches auch bei Ferdinand Humberts Bild der Pest zu finden ist, allerdings ist der Kranke dort bereits aufgerichtet. Humbert hatte die Bildkomposition Anfang der 1890er Jahre festgelegt, doch mit der Ausführung des Bildes bis zur Jahrhundertwende gebraucht. Von daher ist wohl eher davon auszugehen, daß Humbert, wenn überhaupt, auf Bilder Puvis de Chavannes' zurückgegriffen hat, dem er künstlerisch nahestand. Puvis de Chavannes hat Menschen, die der Hilfe anderer bedürfen, öfters dargestellt, so auch in seinem ersten Panthéonsbild, in dessen linkem Bildteil ein Kranker aus einem Haus herausgetragen wird. Im vorliegenden Bild sind es zwei Männer, die der Frau hilfreich beistehen, und ihr Tun wird lediglich von der hinteren der drei Gefährtinnen Genevièves registriert. Die Szene bildet kompositorisch den linken unteren Abschluß des Dreierbildes. Die Menschen, die den Zug anführen und im Mittelbild dargestellt sind, sind völlig im Schauen aus kurzer Distanz begriffen. Dargestellt sind ein alter Mann, der sich auf Krücken fortbewegt und eine kniende Frau, die einen entkräfteten Jungen im Arm hält, der jedoch mehr zu schlafen scheint als wirklich Hunger zu leiden. Diese Figur hat der Maler ebenfalls seinem früheren Panthéonsbild entnommen. Besonders auffallend sind die grün- bzw. blaugekleideten weiblichen Gestalten. Hierbei handelt es sich um Formenfindungen, welche die fortgeschrittene Figurenstilisierung im Spätwerk des Malers eindrucksvoll belegen. Die Frau, welche Geneviève

⁸⁷⁸ Ein solches Figuren­paar befindet sich auch auf Chenavards letztem Bild seines Panthéonszyklus (siehe Abb. Nr. 40).

direkt gegenübersteht und wie sie ins Profil gewendet ist, antwortet dem Segensgestus mit ihren beiden nach oben angewinkelten Unterarmen. Diese zwar kühne, aber doch sehr artifizielle Haltung erinnert an ägyptische Darstellungsformen. Anders das Mädchen mit dem langen Zopf, die sich vornüber beugt und mit dieser Bewegung Geneviève teilweise verdeckt, so daß die Heilige nicht vollends als Figur freigestellt ist. Der Maler vermochte es, die tiefempfundene Verehrung des Mädchens trotz seiner Reduktion auf eine Umrißfigur zum Ausdruck zu bringen.

Die rechte Bildhälfte wird vom Flußbereich eingenommen. Hier werden in reg-samer Tätigkeit die Boote entladen. Lastenträger waten mit Säcken auf dem Rücken durchs Wasser, während Träger mit Krügen und Körben bereits an Land geschritten sind. Im Hintergrund, der sich ungehindert von Mauern weit in die von Hügeln begrenzte Tiefe erstreckt, werden Rinder und Schafe an Land getrieben. Die Bewegung der Männer ist freier gefügt als die Ansammlung des Volkes auf der linken Bildseite. Die Bewegungsrichtung der Männer führt aus dem Mittelgrund ans Ufer heran, und von hier bewegen sie sich zur Bildmitte hin. Der gleichmäßige Ablauf des Tragens wird jedoch jäh unterbrochen, denn im rechten Bildfeld muß sich ein Mann gegen die Handgreiflichkeit einer hungrigen Frau wehren, die von einem nackten Knaben Unterstützung erhält, welcher den Träger am Gewand festhält. Die Szene verleiht dem rechten Bildfeld einen eigenen narrativen Akzent und wird ohne jegliche Verzweiflung der Beteiligten geschildert; vielmehr kann der Betrachter das raffinierte Spiel der Armhaltungen bewundern. Die rechte untere Ecke des Bildes ist von einer alten Frau besetzt, die sich vor mehreren Säcken niedergelassen und einen Brotlaib ergattert hat. In der Komposition kommt ihr die Aufgabe zu, die Bewegung der aus der Tiefe kommenden Lastenträger in die Bildparallelität derjenigen umzulenken, die bereits an Land sind. Der Anführer der Gehilfen ist ein muskulös gebildeter Träger, der im Mittelbild einen Korb voller Brote vor das Boot Genevièves trägt. Durch das Seil, mit dem das Boot an einen kräftigen Pflock gebunden ist, wird der Mann vom Volk getrennt. Über ihm erscheinen drei Männer, deren Zuordnung zum Volk oder zu Genevièves Helfern ebenso unklar bleibt wie ihr genauer Standort im Bild. Sie erfüllen die gleiche Funktion wie die beiden Mönche im linken Bildfeld, denn sie erscheinen als wissende Zeugen des Geschehens.

Was die Gesamtkomposition des Dreierbildes angeht, so hat Puvis de Chavannes eine Scheidung in die Gruppe der Pariser und die der Lastenträger vorgenommen, denen jeweils ausschließlich die Seitenbilder gewidmet sind. Beide Gruppen werden im Mittelbild, welches für sich genommen eine geschlossene Komposition bildet, zusammengeführt. Die kompositionelle Unselbständigkeit der Seitenbilder wird hingegen dadurch unterstrichen, daß an den Bildrändern zur Mitte jeweils eine Figur derart angeschnitten ist, daß sie kein Gesicht hat. Die Zusammenführung ist so gestaltet, daß das Volk und Geneviève den Mittelgrund besetzen, während die Lastenträger vom Mittelgrund in den Vordergrund ziehen, wodurch beide Bereiche deutlich geschieden bleiben. Puvis de Chavannes erzielte damit die Freistellung Genevièves vom Thema der Austeilung, die der Künstler auch gar nicht konkret darstellt. Der Betrachter wird sich das Gesehene dahingehend imaginativ ergänzen, daß die Verteilung der Speisen Sache der Männer sein wird. Indem der Maler nicht Geneviève selbst, sondern ihre Helfer mit den Lebensmitteln hantieren läßt, kann sie ungestört ihre segenspendende Geistigkeit entfalten. Dadurch ist eine Analogie zu Jean-Paul Laurens' Bild auf der gegenüberliegenden Seite hergestellt, wo die sterbende Geneviève das versammelte Volk ebenfalls segnet.

Mit dieser Bildlösung hat sich Puvis de Chavannes von der üblichen Brotausteilung entfernt, wie sie zu Geneviève-Darstellungen des 19. Jahrhunderts gehört, etwa bei Félix-Joseph Barrias, der das Thema 1876–77 in der Kapelle Sainte-Geneviève

der Pariser Église de la Trinité gestaltete (Abb. Nr. 177).⁸⁷⁹ Geneviève hält einen Laib in die Höhe und verweist mit ihrem plakativ in den Himmel weisenden Finger ihrer anderen Hand, daß es die göttliche Gnade sei, der das Volk die Nahrung letztendlich verdanke. In ähnlicher, aber entscheidend anderer Auffassung hat Charles Timbal das gleiche Thema im Jahrzehnt zuvor, 1862–64, in einer der südlichen Chorungangskappellen der Kirche Saint-Sulpice behandelt (Abb. Nr. 178). Es wird wie folgt beschrieben:

La scène se passe dans une place publique, où se dresse, sur une colonne, une croix de pierre. Au milieu de la populace hâve et décharnée, la sainte, vêtue d'une blanche tunique de laine que recouvre un manteau bleu, fait apporter les corbeilles pleines, et sa main, levée vers le ciel, semble dire que ce pain vient de Dieu et doit lui être payé en actions de grâces. A côté d'elle, un soldat la regarde, saisi d'admiration et de respect. Des femmes agenouillées la remercient pour leurs enfants. Un esclave se prosterne à ses pieds. Un batelier baise par derrière le pan de son manteau. Au fond on aperçoit le vieil évêque de Paris, qui descend, appuyé sur de jeunes clercs, pour être témoin de cet acte de charité, et, tout en haut, les pigeons, quittant les toits, s'apprêtent à prendre leur part du festin inespéré. Ainsi toute la composition se presse autour de la sainte. C'est elle qui domine tous les groupes, qui devient le centre de toutes les actions diverses. Elle se dresse, humble et puissante à la fois, belle de la beauté des femmes, et de cette autre beauté qu'imprime sur le visage des vierges chrétiennes l'habitude de la contemplation et de la pénitence. Cette blanche figure, simplement conçue, très-expressive et très-noble dans sa simplicité, suffirait pour le succès de l'œuvre de M. Timbal.⁸⁸⁰

Timbal läßt Geneviève an einem Korb voller Brote stehen. Sie weist den unmittelbar vor ihr knienden Frauen das Brot und deutet mit ihrer Rechten auf die eigentlich himmlische Herkunft dieser Gaben. Doch ist dieser Gestus nicht derart ostentativ wie der bei Barrias. Vielmehr steckt darin auch die Möglichkeit, in ihrer Gebärde einen Segensgestus zu sehen, und diesen Aspekt hat Puvis de Chavannes in seinem Bild ausgebaut. Er entfernte den Korb aus Genevièves Nähe und wies ihn ihren Gehilfen zu. Puvis de Chavannes übernahm die statuenhafte, „très-expressive et très-noble“ Figur, den Schleier, der den Kopf weitgehend bedeckt, sowie die Wendung der Heiligen ins strenge Profil. Wie sehr das Bild aus Saint-Sulpice Ausgangspunkt für das im Panthéon war, wird an der Frau, die der Heiligen ihre beiden Arme entgegenstreckt, und dem Sklaven, der sich händeringend vor ihre Füße geworfen hat, deutlich. Puvis de Chavannes hat sie zu den grün- bzw. blaugewandeten Figuren transformiert, die aufgrund ihrer kühnen Stilisierung besonders auffallen. Nebenbei bemerkt wird auch Delaunay das Bild gekannt haben, denn Timbal stellte einen das Gewand der Heiligen küssenden Jüngling dar, der ebenfalls bei „Sainte Geneviève calmant les Parisiens“ zu sehen ist.

Während Puvis de Chavannes die Darstellung der Kindheit Genevièves darauf ausgerichtet hatte, die gesamte Komposition auf die Begegnung mit den heiligen Bischöfen hin auszurichten, so vereinte der Maler nun zwei Themen, die gemäß dem Programm separat hätten dargestellt werden sollen, ohne der Protagonistin eine doppelte Rolle aufzubürden. Beide Bildbereiche wahren eine gewisse Eigenständigkeit, und Geneviève ist ausschließlich den Menschen zugewandt. Eine Qualität des Bildes liegt darin, daß beide Themenkomplexe nicht in ein schematisches Links und Rechts geschieden sind, sondern daß die Zäsur in einer großen Diagonale verläuft, die das Mittelbild durchzieht und deren Zentrum Geneviève ist. Sie wird durch die kniende Mutter mit ihrem Kind und das sich vor Geneviève verbeugende Mädchen gebildet und hinter Geneviève durch die schräggestellte Rahe, an der das Segel hängt, fortgesetzt. Letzteres Motiv ist wieder einmal eine Reminiszenz an das Kindheitsbild Genevièves. In gewisser Weise ist auch der Viehschädel Teil der Diagonalen; er liegt in der linken unteren Ecke des Mittelbildes und weist als einziges Element der Kompo-

⁸⁷⁹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1877, Nr. 29 (8. Sept.), S. 282.

⁸⁸⁰ LAGRANGE 1864, S. 348.

sition auf die todbringende Bedrohung der Menschen, die jedoch abgewendet wird durch den Korbträger, welcher kraftvoll in die Zone des Mittelbildes vorstößt.

Der Karton des Dreierbildes war im Salon des Jahres 1897 zu sehen.⁸⁸¹ In der Umsetzung ist es zu Vereinfachungen in der Strukturierung der Personengruppen gekommen, was der Kritiker der *Chronique des arts* als geglücktes Unterfangen wertete.⁸⁸² Verglichen mit Puvis de Chavannes' erstem Panthéonsbild, das aus einer Vielzahl aufeinander abgestimmter Farben besteht, ist nun eine Reduktion eingetreten. Gemäß der spezifischen Beleuchtungssituation der Nordwand des Panthéons baute der Künstler sein Bild aus lichten Farben auf. Es dominieren Brauntöne, das Grau der Stadtmauern, ein fahles Gelb des Himmels sowie Grün. Rote Farbtöne fehlen dagegen weitgehend. Puvis de Chavannes' Darstellung der Versorgung der Stadt mit Lebensmitteln ist sowohl durch die Farbe wie durch die Formen in ein ruhiges, fast überzeitliches Gewand gekleidet, und es wäre kein größerer Gegensatz zu denken gewesen, hätte Édouard Manet 1879 sein Vorhaben, das Thema „Paris-Halles“ als Sinnbild zeitgenössischen Lebens darzustellen, verwirklichen können.

Die Fläche des Einzelbildes war frei für eine eigene Invention des Malers, da das ursprünglich dafür vorgesehene Thema im Dreierbild Aufnahme gefunden hat. Hier malte Puvis de Chavannes Geneviève, wie sie über die Stadt Paris wacht (Abb. Nr. 179).⁸⁸³ Geneviève ist auf die Terrasse eines Hauses getreten, von wo aus sich die Stadt überblicken läßt. Wieder ist Geneviève ins Profil gewendet, und wieder thematisiert Puvis de Chavannes das Schauen. Diesmal ist nicht Geneviève selbst das Ziel der Betrachtung, sondern ihr Blick über die schlafende Stadt ist der einzige Bildinhalt. Der Mond steht voll am wolkenlosen Himmel und spiegelt sich in der Seine. Der diesseitige Teil der Stadt besteht aus dichtgedrängten Häusern, die sich hinter der bewehrten Stadtmauer ducken. Der jenseitige ist nur angedeutet: Kubische Körper heben sich in einer dunkelblauen Weite ab. Im Gegensatz zum Dunkel der Häusermassen liegt der vom Mond silberhell beschienene Vordergrund, wo das Licht scharfe Kanten wirft. Geneviève steht folienhaft an der Mauer, die rechte Hand auf die Brüstung, die linke gedankenversunken an den Schleier gelegt. Vor ihr befindet sich ein großer Krug, in den Pflanzen gestellt sind. Dem Pflanzenarrangement wird wohl in erster Linie eine kompositionelle Funktion zukommen. Auch Ferdinand Humbert hat in seinem 1886 vollendeten Patriotismus-Bild eine Topfpflanze dargestellt, und fraglich bleibt, ob Puvis de Chavannes damit eine Verbindung zu Humbert herstellen wollte. Neben Geneviève führen zwei Stufen ins Haus hinein, dessen spartanischer Innenraum lediglich durch eine zierliche Öllampe erleuchtet wird.

Das Bild der über die Stadt wachenden Geneviève ist das weitaus populärste Bild des Panthéons und kam oft zum Abdruck, etwa in französischen Schulbüchern. Wie kein anderes an diesem Ort wird das Bild von einer Stimmung getragen, die den Betrachter in den Bann schlägt. Léonce Benedite, der das Werk im Salon desselben Jahres sah, versuchte die spezifische Stimmung in Worten auszudrücken:

On éprouve une impression de profond silence, de repos, d'apaisement. On entend la palpitation lente de la ville endormie sous la douce et vive clarté de la grande nuit pacifique et sous le rayonnement pénétrant de cette présence sacrée, attentive et vigilante. Rien de trop, rien de moins, pas la moindre coquetterie d'artiste, le plus léger développement littéraire de poète. C'est strictement la traduction de cette courte phrase de légende: „Geneviève dans sa pieuse sollicitude veille sur la ville endormie.“ C'est exactement la vision spontanée de cette scène intime et inoubliable, émouvante de noblesse et de simplicité, d'une grâce austère,

⁸⁸¹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1898, Nr. 38 (3. Dez.), S. 342. Der Karton befindet sich heute in Melbourne, National Gallery of Victoria. PETRIE 1997, S. 156. Eine in Öl auf Leinwand ausgeführte Skizze des Dreierbildes (64 x 140 cm), die der Ausführung entspricht, befindet sich in Paris, Musée d'Orsay, RF 2713.

⁸⁸² *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1898, Nr. 38 (3. Dez.), S. 342. Eine Kritik des Kartons bei BUISSON 1899, S. 14 f. Siehe auch AK PUVIS DE CHAVANNES 1976, S. 242.

⁸⁸³ Eine Vorstudie (Öl auf Leinwand, 92 x 47 cm) in Paris, Privatbesitz. AK PUVIS DE CHAVANNES 2002, Kat. Nr. 30 (F.Abb.).

d'une grandeur paisible et consolante, telle qu'elle s'est formée dans l'esprit du grand visionnaire.⁸⁸⁴

Bei dem Bild handelt es sich mitnichten um eine „vision spontanée“, sondern vielmehr um eine Adaption von Vorlagen. Der Blick von erhöhter Warte über eine Stadt ist aus der Genremalerei bekannt. 1866 malte Jean-Léon Gérôme einen Muezzin, der vom Minarett herab die Gebetszeit ankündigt (Abb. Nr. 180). Dieses Gemälde, das durch druck- und photographische Reproduktionen weite Verbreitung fand,⁸⁸⁵ zeigt den Gebetsrufer mit leicht verklärtem Blick in den Himmel. Zu seinen Füßen liegt eine verwinkelte orientalische Stadt, auf deren Dächern sich Leben abspielt; zum einen sitzen dort Hunde, zum anderen sieht man eine Frau beim Wäscheaufhängen. Dieses orientalische Thema hat in den frühen 1880er Jahren Alphonse Jacques Lévy gen. Saïd, einen französischen Maler jüdischen Glaubens, zu einer „Prière du soir“ betitelten Darstellung inspiriert (Abb. Nr. 181). Die Plattform des Minaretts ist zu einem Balkon geworden, und beiden Bildern ist der jähe Blick in den Stadtraum hinab gemein. Saïd stellt einen Juden im abendlichen Gebet dar, das Buch vor sich aufgeschlagen in den Händen haltend, aber ebenfalls mit einem verklärten Blick nach oben schauend. Die Frau des Juden, eine gemütliche Alte, leuchtet ihm dabei mit einer Kerze. Von diesem Bild ist es nur noch ein kurzer Schritt zu dem von Puvis de Chavannes, denn bereits bei Saïd findet sich die nächtliche Stimmung, und das Blau ist dem von Puvis de Chavannes sehr ähnlich. Der Mond ist zwar hinter Wolken verhüllt, doch wird der Vordergrund ähnlich scharf beleuchtet wie später beim Bild im Panthéon. Den Eingang zur Wohnung der Israeliten konnte Puvis de Chavannes unmittelbar übernehmen. Die Bilder von Gérôme und Saïd lassen den Betrachter im unklaren darüber, wo denn nun sein eigener Standort zu denken sei. Puvis de Chavannes hingegen dehnt den Vordergrund über die ganze Breite des Bildes aus und erreicht dadurch eine Beruhigung der Bildsituation. Es hat den Anschein, als wollte Puvis de Chavannes mit dem Bild der über die Stadt wachenden Geneviève der islamischen und der jüdischen Version des Themas eine christliche beiseite stellen. Gemäß seiner Kunst sind jegliche genrehaften Anklänge eliminiert, und das Bild erhielt eine Zeitlosigkeit, die das Markenzeichen des Künstlers war.

Wie bereits gesagt, hat Puvis de Chavannes für die Friesbilder lediglich Kartons hinterlassen. Sie befinden sich heute im Musée d'Orsay (Abb. Nr. 182). Auch hier hat er seine eigenen künstlerischen Vorstellungen verwirklicht, denn die Szenen haben nicht den Reigen von Heiligen der ersten christlichen Jahrhunderte zum Inhalt, wie er in der Addition Nr. 6 des Konzepts (siehe Anhang Nr. 4) wiedergegeben ist. Da die Personen keine Beischriften haben, ist ihre Identifikation oftmals nicht möglich. Das linke Bild beginnt mit einem Heiligen, der unter einem Baum auf Steinen sitzt und über den Text einer Schriftrolle sinniert; ihm voran steht ein Mann ohne Nimbus, der sich vom Betrachter abwendet. Ein weiterer Heiliger, der in der Ausführung bärtig geworden ist, nimmt sich eines alten Mannes an, dem die Kräfte zu versagen scheinen und der sich am Boden lagert. Ihnen voran gehen drei heilige Frauen mit Kerzen. Im mittleren Bild wird links eine heilige Gestalt eingekleidet; eine Alte richtet ihr den Schleier, ein Mädchen mit Zopf kniet zu ihren Füßen. In der Mitte dieses Bildfeldes trifft ein heiliger Bischof mit seinen Gefährten auf einen Krieger, der daran gehindert wird, sein Schwert zu ziehen. In der Ausführung wurde der Krieger zu einem Orientalen, während der Mann, der hinzugefügt und vor dem Pferd plazierte wurde, als Mongole gekennzeichnet ist. Der Wolf bei dem letztgenannten stammt ebenfalls nicht von Puvis de Chavannes. Im rechten Dreierbild werden vier Heilige von Schergen traktiert, so, als sollten sie abgeführt werden. Ein Heiliger mit Märtyrerzweig geht jedoch voran, ohne gezwungen zu werden; hier wird wohl das freiwilli-

⁸⁸⁴ BENEDITE 1898, Bd. 19, S. 445.

⁸⁸⁵ AK GÉRÔME 2010, Kat. Nr. 145.

ge Martyrium thematisiert. In der Ausführung ist der Zweig verschwunden, statt dessen hält der Anführer einen Wanderstab mit Tuch. Ebenfalls ist ein Steinblock mit offenen Fußfesseln hinzugekommen, der an die vorangegangene Haft der Heiligen erinnern könnte. Im Einzelbild ist der Tod einer Heiligen dargestellt. Geschwächt und ausgemergelt liegt sie mit einem Kruzifix in den Händen auf einem Felsenrund, und ein zweiter Heiliger kniet bei ihr. Unklar bleibt die Identifikation der Gestalten, und ob der Löwe, der in der Ausführung am rechten Bildrand gemalt ist, bereits auf dem Entwurf angelegt ist oder nicht.

Nach Puvis de Chavannes' Tod wurde zunächst diskutiert, ob die Friesbilder überhaupt von anderer Hand ausgeführt werden sollten und ob dies überhaupt in angemessener Form möglich sei.⁸⁸⁶ Der Auftrag zur farblichen Umsetzung der Entwürfe auf Leinwand ging schließlich am 18. Mai 1900 an Jean-Charles Cazin,⁸⁸⁷ der zu den Künstlern gehört, die öfter als Kandidaten im Gespräch waren, als daß sie tatsächlich Aufträge erhalten hätten. Bei der Dekoration des Hôtel de ville⁸⁸⁸ und bei der der Sorbonne⁸⁸⁹ hat er an nebensächlicher Stelle mitgewirkt; Chennevières zog ihn, u. a. neben Manet und Carolus Duran, für die Dekoration des Trocadéro-Palasts in Betracht, der für die Weltausstellung des Jahres 1878 errichtet worden war.⁸⁹⁰ Sogar für die Nachfolge Meissoniers im Panthéon war er kurzzeitig im Gespräch der Presse, doch auch hier nur mit anderen Namen, nämlich Benjamin Constant und Edouard Detaille,⁸⁹¹ und auch diesmal vergebens. Im März 1901 starb er, ohne etwas Greifbares für das Panthéon hinterlassen zu haben.⁸⁹² 1906 haben Freunde der Kunst Puvis de Chavannes' einen neuen Anlauf genommen, und der Maler Victor Koos erhielt den Auftrag.⁸⁹³ Koos war ein Schüler und Freund von Puvis de Chavannes, und 1922 erst waren die Bilder mit zahlreichen Hinzufügungen vollendet. Viele Figuren scheinen portraithafte Züge erhalten zu haben.

⁸⁸⁶ Siehe hierzu *Chronique des Arts et de la Curiosité*, Jg. 1898, Nr. 40 (17. Dez.), S. 361.

⁸⁸⁷ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4403: Panthéon 1852–1880, Année 1900.

⁸⁸⁸ La Décoration de l'Hôtel-de-Ville, in: *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1888, Nr. 3 (21. Jan.), S. 19.

⁸⁸⁹ *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1886, Nr. 24 (19. Juni), S. 190.

⁸⁹⁰ CHENNEVIÈRES 1883–89 (1979), première partie (1883), S. 27.

⁸⁹¹ *Le Gaulois*, 31. Aug. 1891, Artikel in Paris, Archives Nationales, F²¹ 239, Dossier 11 (Meissonier).

⁸⁹² 1903 wurde der Auftrag annulliert. Paris, Archives Nationales, F²¹ 4185, Dossier 88.

⁸⁹³ AK PUVIS DE CHAVANNES 1976, S. 242 f.

DIE BILDER NACH DER KAMPAGNE CHENNEVIÈRES

Mit dem Anbringen der Hauptbilder von Pierre Puvis de Chavannes' 1898 und den Bildern Ferdinand Humberts zwei Jahre später ist die Kampagne Chennevières an ihr Ende gekommen. Nach wie vor frei geblieben sind lediglich die drei Traveen der Apsiswand unter dem Mosaik von Ernest Hébert. Chennevières und die ihm folgenden Kunstdirektoren hatten sich nicht mit der Gestaltung dieser Flächen befaßt, die auch schwierig auszumalen waren, solange sich an dieser Stelle eine Orgel befand. Nach 1885 war die Wand jedoch frei, und als man sich ihrer zu Beginn des 20. Jahrhunderts annahm, geschah dies nach völlig gewandelten Vorstellungen.

Detaille: Die Apotheose des republikanischen Heeres (1902–06)

Am 31. Mai 1902 erhielt Édouard Detaille den Auftrag, die Apsiswand zu gestalten. Als einzige Bildfläche sind die Felder nicht durch vorgelegte Halbsäulen, sondern durch kannelierte Pilaster unterteilt, eine Wandstrukturierung, die nicht auf die Planung Soufflots zurückgeht.⁸⁹⁴ Detaille wurde 1865 ein Schüler Ernest Meissoniers, und noch während seiner Ausbildung konnte er erstmals ein Bild, „Un coin de l'atelier de M. Meissonier“, im Salon präsentieren.⁸⁹⁵ Mit seinem Meister teilte er die Vorliebe für das Militärische, denn auch er war ein aktiver Teilnehmer am Deutsch-Französischen Krieg und Verteidiger von Paris, als die Preußen die Stadt einzunehmen versuchten.⁸⁹⁶ Die Erfahrung des Krieges und die schmerzliche Niederlage haben sich ihm tief eingepreßt, und seine Werke sollten dazu dienen, das nationale Trauma der Niederlage zu überwinden. Mit diesem Ansinnen war ihm Popularität sicher, und nach dem Tod seines Lehrers avancierte Detaille zum renommiertesten Schlachtenmaler seiner Zeit. Akribisch achtete er auf die korrekte Darstellung der Uniformen, und diesem Thema widmete er sogar eine die Zeit von 1789 bis 1870 behandelnde Publikation mit aufwendigen Abbildungen.⁸⁹⁷ Detailles Sujets reichten von den ab 1792 erfochtenen Erfolgen der Revolutionsarmee über die anschließende Ära Napoleons bis zu den Ereignissen des Krieges von 1870/71. Da er sich für das Los des gemeinen Soldaten im Feld vielfältige Sympathien bewahrte, konnte er in besonderer Weise das Bild des letzten Krieges im kollektiven Gedächtnis prägen. Dabei bediente er sich Anfang der 1880er Jahre auch der populären Form des Schlachtenpanoramas.⁸⁹⁸ Eines der bekanntesten Gemälde von Detaille ist „Le rêve“ aus dem Jahr 1888 (Abb. Nr. 183), der ihm im Salon eine *médaille d'honneur* eingebracht hat.⁸⁹⁹ Dargestellt sind französische Soldaten, die 1870 in Decken gehüllt unter freiem Himmel schlafen. Im Grau des frühmorgendlichen Himmels zeichnet sich ab, wovon sie träumen: Eine Armee aus der Zeit der 1792 einsetzenden Revolutionskriege zieht mit vom Winde arg gebeutelten Fahnen einher und spornt die soldatischen Nachfahren an. Beide Sphären sind getrennt durch eine Anhäufung von Gewehren, die zaunartig aufgestellt von rechts vorne in die Bildtiefe führen. Das suggestiv wirkende Gemälde erinnert an ehemalige nationale Größe, und die morgendliche Vision verheißt Schlachtenglück für den Tag. Der himmlische Heerzug erinnert entfernt an die „Hunnenschlacht auf den Katalaunischen Feldern“, die Wilhelm von Kaulbach zwischen 1847 und 1863 im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin gemalt hatte. Bildgegenstand ist die Sage vom Kampf zwischen den Hunnen und Römern, der

⁸⁹⁴ PETZET 1961, S. 18.

⁸⁹⁵ SALON 1867, Kat. Nr. 483.

⁸⁹⁶ Die Angaben zu Detailles Leben im folgenden nach François Robichon: Stichwort „Édouard Detaille“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 26, München und Leipzig 2000, S. 467 ff.

⁸⁹⁷ Édouard Detaille: *L'armée française. Types et uniformes*, 2 Bde., Paris 1885/89 (Boussod, Valadon et C^e, éditeurs).

⁸⁹⁸ Zu den Panoramen siehe ROBICHON 1998, S. 36–49.

⁸⁹⁹ Zum Bild siehe ROBICHON 1998, S. 46 f.

so unerbittlich geführt wurde, daß er noch von den Geistern der Gefallenen in der Luft fortgesetzt wurde.

Vom „Rêve“-Bild ist es vermeintlich ein leichtes, auf die im Panthéon realisierte, „Vers la gloire“ betitelte Komposition zu schließen (siehe Abb. Nr. 186), doch hat Detaille eine ganze Reihe anderer Motive durchgespielt, bevor er sich für einen Himmelsritt der Krieger entschieden hat. Zunächst wollte der Maler ein nicht näher bestimmtes Thema behandeln, welches Geneviève zum Gegenstand haben sollte, wie aus einem Brief Detailles an den *Directeur des Beaux-Arts* hervorgeht.⁹⁰⁰ Damit hätte sein Bild den Kulminationspunkt aller Panthéonsbilder darstellen können, doch bedeutete die Abkehr von dieser Idee, das Ensemble an seiner empfindlichsten Stelle zu stören. Genau genommen hörte der Zyklus damit auf, einer zu sein. Der Auftrag des Jahres 1902 lautete auf eine Szene aus der Revolution des Jahres 1830,⁹⁰¹ nämlich das Hissen der Trikolore auf einem Turm von Notre-Dame.⁹⁰² Der *Inspecteur Général des Beaux-Arts*, Henry Havard, berichtete am 8. Juli 1904 an den *Directeur des Beaux-Arts*, daß „cette époque lui [Detaille] avait semblé manquer du caractère épique, qu’impose la noblesse du monument“.⁹⁰³ Der Auftrag wurde annulliert, und in der Folge entwarf Detaille eine Darstellung aus den Revolutionskriegen, wie Havard weiter schreibt – „guerriers de la première République braquant des canons sur un ennemi imaginaire – sujet qui lui a paru, avec raison, ne produire qu’un médiocre effet“. Bei dieser Darstellung handelt es sich um die „Chant du départ“ betitelte Komposition (Abb. Nr. 184), in der bereits eine fahnenschwingende Victoire auf einem geflügelten Pferd auftaucht. Alle erhaltenen Entwürfe rechnen damit, die volle Höhe der Wand ausnutzen zu können, wofür das Gesims, welches zwischen den großen Bildern und denen des Frieses verläuft, abgearbeitet werden mußte, wie es dann auch geschah. Ohne von Archivalien belegt zu sein, doch in zwei im Musée de l’Armée verwahrten Entwürfen vorliegend, erwog Detaille die Darstellung des Leichenzuges von François Séverin Marceau (Abb. Nr. 185), der zu den ruhmreichsten Befehlshabern der Revolutionsarmeen gehörte. Marceau kämpfte gegen die Österreicher und starb 1796 mit 27 Jahren in Altenkirchen, einem im Westerwald gelegenen Ort, an den Folgen einer Schußverletzung. Detaille zeigt Soldaten, die den Sarg durch eine karge, birkenbestandene Landschaft tragen. Sie werden eingebettet von einem Meer von Fahnen. Ihnen voran geht eine Militärkapelle, während rechts und links des Weges Soldaten die Hüte abnehmen und so ihre Ehrerbietung zum Ausdruck bringen. Die weißgekleideten Soldaten werden Angehörige der österreichischen Armee sein, so daß auch die Ehrung durch den Feind mit ins Bild genommen ist. Marceau wurde eingäschert und auf dem Petersberg in Lützel beigesetzt, an der Stelle, von der aus Marceau zwei Jahre zuvor Koblenz beschossen und anschließend eingenommen hatte. Die Asche ist 1889 in die Krypta des Panthéons verbracht worden. Der Tod Marceaus wird auch am Arc de Triomphe in Paris dargestellt, und zwar in einem Werk des Bildhauers Henri Lemaire. Auf dem 1834 geschaffenen Relief legt Erzherzog Karl von Österreich einen Kranz auf den Leichnam. Unter dem Relief ist von Rude das Relief „Le départ des volontaires en 1792“ zu sehen (siehe Abb. Nr. 101), und dieses Thema bekam Detaille in einem zweiten Auftrag vom 22. März 1904 zur Darstellung zugewiesen. Das Auftragsdokument⁹⁰⁴ nennt aber nicht nur „Le départ des volontaires de 1792“ als Thema, sondern auch „Le retour des grognards“; mit diesem Begriff „alter Haudegen“ sind im engeren Sinn die Soldaten von Napoléons *Vieille Garde* gemeint.⁹⁰⁵ Sollten tatsächlich zwei Themen dargestellt werden, so wäre das nur

⁹⁰⁰ Brief vom 20. Mai 1902 in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4200, Dossier 50. VAISSE 1989, S. 254 und 303 (Anm. 14).

⁹⁰¹ Paris, Archives Nationales, F²¹ 4200, Dossier 50.

⁹⁰² VAISSE 1989, S. 254.

⁹⁰³ Paris, Archives Nationales, F²¹ 4200, Dossier 50.

⁹⁰⁴ Paris, Archives Nationales, F²¹ 4200, Dossier 50.

⁹⁰⁵ Siehe das Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, Bd. 5 (1983).

gegangen, wenn man die Apsis baulich verändert und anstatt der drei Wandtraveen zwei angelegt hätte. Es sei daran erinnert, daß Chennevières bereits erwogen hatte, an dieser Stelle Chenavards Bild von den Christen in den Katakomben anzubringen, eine Komposition, die ebenfalls zweiteilig ist.⁹⁰⁶ Im selben Auftragsdossier befindet sich ein vom 9. August 1904 stammender Zeitungsartikel ohne Herkunftsangabe, in dem von der Ablehnung des Freiwilligen-Bildes berichtet wird:

La fresque de Detaille.

La commission des beaux-arts vient de refuser définitivement la fresque de Detaille, exposée au Panthéon. La commission a argué que l'œuvre nouvelle n'était pas en harmonie suffisante avec les fresques déjà exécutées.

Il est certain que les Volontaires de la Révolution, avec leurs canons et leurs drapeaux sur lesquels semble passer un grand vent de bataille, n'ont que peu d'analogie avec la Sainte Geneviève de Puvis de Chavannes. Mais le service des beaux-arts connaissait le sujet que traitait Edouard Detaille; il devait connaître la manière de ce peintre; il eût pu facilement s'éviter les désagréments du refus actuel, qui n'a été décidé, d'ailleurs, qu'à une faible majorité, et après une discussion des plus vives.

Zu jenem Zeitpunkt hatte sich Detaille bereits von seinem Entwurf distanziert, denn Havard schließt seine im Juli niedergeschriebenen Ausführungen in dem bereits zitierten Brief mit folgenden Worten:

Enfin, il [Detaille] m'a soumis son projet définitif, représentant une envolée de cavaliers galopant dans l'espace, et présentant des étendards conquis à une aérienne figure montée sur un Pégase, et chargée vraisemblablement de personnifier la Gloire militaire.

Das „projet définitif“ (Abb. Nr. 186) zeigt zum einen Reiter, die mit erbeuteten Fahnen in einen Wolkenraum ziehen. Prominent auszumachen sind eine österreichische Fahne und der „Union Jack“ der Briten. Der Zug hebt unten links an und bewegt sich über die Mitte ins rechte Bilddrittel, wo er die halbe Bildhöhe erreicht. Hier schwenkt er um und nimmt Kurs auf eine auf dem Pegasus reitende Personifikation des Ruhms, die den Soldaten den Kranz des Sieges verheißt. Sie ist oben in der Mitte des Bildes plaziert und hält den Kranz so, daß er sich deutlich vor dem lichtgelben Hintergrund abhebt. Die Personifikation spornt nicht nur die Reiter an, sondern auch einen zweiten Zug, der sich ihr – farblich auf dunkle Pastellfarben reduziert – von einem höheren Niveau her nähert. Er besteht aus dichtgedrängten, frei schwebenden Infanteristen und kommt aus der oberen linken Ecke herab. Ihre Anführer zu Pferde befinden sich oberhalb der Mitte des Mittelbildes, und ihnen scheint der Blick der Ruhmesgöttin zu gelten. Detaille wählte Heeresformationen, die während der Revolutionskriege und der napoleonischen Feldzüge gekämpft haben. Genauer sagte er zu seiner Komposition, die reale mit allegorischen Elementen vermischt:

Les cavaliers et fantassins qui se ruent vers la gloire, apportant par brassées les trophées conquis, ce sont les gens de Jemmapes [6 novembre 1792] et ceux de Valmy [20 septembre 1792], les grenadiers à cheval de Marengo [14 juin 1800], les chasseurs et mamelucks d'Austerlitz [2 décembre 1805], dragons d'Espagne et fantassins d'Égypte, hussards d'Iéna [14 octobre 1806] ou cuirassiers de Montmirail [11 février 1814] et de Champaubert [10 février 1814], tous chargés de leur glorieux butin.⁹⁰⁷

Mit dieser Komposition, die sowohl für Detailles Œuvre als auch für die Gattung einen Gipfel- und Endpunkt zugleich darstellt, hat der Maler Tendenzen fortgeführt, die er mit dem Bild des „Rêve“ begonnen hatte. Bedeutendes Mittelglied und unmittelbares Vorbild für das Bild im Panthéon ist die Dekoration in der Salle du budget des Pariser Hôtel de ville, die Detaille in den Jahren 1901 bis 1905 ausgeführt hat.⁹⁰⁸ An den Plafond malte er das etwa 5,80 x 3,10 m messende Bild „La Victoire conduisant les armées de la République“ (Abb. Nr. 187).⁹⁰⁹ Sieht der Betrachter im „Rêve“

⁹⁰⁶ CHENNEVIÈRES 1885, S. 80.

⁹⁰⁷ Zitiert nach ROBICHON 2007, S. 120.

⁹⁰⁸ AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 438–443.

⁹⁰⁹ Maße nach HUMBERT DETAILLE 1979, S. 83.

ein himmlisches Geschehen über der Landschaft, so wird er nun selbst in den Himmelsraum versetzt, die schwebenden Reiter befinden sich unmittelbar vor seinen Augen. Wie im etwas späteren Panthéonsbild stürmen Reiter – diesmal mit gezogenem Säbel – einer Viktoria entgegen. Diese ist lediglich als Anführerin bezeichnet, während der Siegeskranz (und die Palmenzweige für die Opfertode) von einer geflügelten Frauengestalt herbeigebracht werden, die über dem Pegasus schwebt. Die Assistenzfigur fehlt im Bild des Panthéons, und das ist der einzige wesentliche Unterschied in der Konzeption beider Bilder. Da sich das Bild im Rathaus über dem Kopf des Betrachters befindet, ist die Füllung des Bildraums mit himmlischem Geschehen natürlich motiviert. Im Panthéon wird Detaille diese Situation an die Wand zurückversetzen und läßt den Betrachter auf Höhe der Wolken eine grandiose Vision erleben, deren rahmende Blattgirlanden zur besonderen Auszeichnung des Bildes golden gemalt sind. Die „Apotheose des republikanischen Heeres“ ist das größte Wandbild im Panthéon, und der Besucher des Panthéons sieht es bereits vom Eingang aus. Er blickt auch auf den eklatantesten Bruch in der Dekoration des Gebäudes, denn über Detailles Feier militärischen Ruhms befindet sich Héberts Mosaik aus der Ära Chennevières, auf dem Jesus Christus dem Engel Frankreichs in die Geschicke des Volkes einweihet (Abb. Nr. 188). Detaille hat in keiner Weise Rücksicht auf seinen unmittelbaren Nachbarn genommen, abgesehen davon, daß der Goldgrund des Mosaiks gleichsam für die Zone himmlischen Geschehens steht.

Chennevières hat den Einzug dieses Bildes nicht mehr erlebt, er starb bereits drei Jahre vor der Auftragsvergabe. Doch scheint er mit Henry marquis de Chennevières einen nahen Verwandten gehabt zu haben, der als *Conservateur au Musée du Louvre* eine ähnliche Laufbahn eingeschlagen hatte. Ausgerechnet aus der Feder dieses Konservators stammt eine Huldigung an Detailles Bild, die offenbart, daß Philippe de Chennevières Vorstellungen im Panthéon nichts mehr galten.⁹¹⁰

d’Espouy: Der Ruhm tritt in den Tempel ein (1905–06)

Das jüngste Bild im Panthéon befindet sich an einer Stelle, die zu Zeiten Chennevières’ gar nicht zur Bemalung vorgesehen war, nämlich an der Rückwand der Empore über dem zentralen Eingang (Abb. Nr. 189). Die auszumalende Fläche weist die Form eines römisch-antiken Thermenfensters auf, denn das halbrunde Feld mit den Maßen 8,5 x etwa 4 m ist durch zwei Wandvorlagen in drei Partien geteilt. Damit ist die Peterskirche in Rom zitiert, der Bau, von dem Soufflot programmatisch einige Architekturmotive übernommen hatte. Dort befindet sich an entsprechender Stelle ein Thermenfenster (Abb. Nr. 190). Es gehört zu dem von Carlo Maderna errichteten Langhaus, und wenn sich Soufflot primär den Zentralbau Michelangelos zum Vorbild genommen hatte, so übernahm er auch von Maderna etwas, den er doch eigentlich kritisiert haben soll.⁹¹¹

Der Künstler des Bildes, Hector d’Espouy, war sowohl Maler als auch Architekt.⁹¹² Er hatte ab 1876 die École des Beaux-Arts in Paris besucht und dort 1895 eine Professur für Ornamentzeichnung erhalten.⁹¹³ 1890 gehörte er zu einer Gruppe von Künstlern, die im Pariser Hôtel de ville die rückwärtig gelegene Galerie Lobau dekorierten. D’Espouys untergeordneter Beitrag bestand aus mehreren Deckenbildern, die mittelalterliche Tänzer, Musiker und Vergnügungen zum Gegenstand hatten.⁹¹⁴ Die Beweggründe, ausgerechnet d’Espouy im Panthéon malen zu lassen, liegen im Dunkeln. Thema seines Bildes ist die Personifikation des Ruhms, die ihren Tem-

⁹¹⁰ Siehe CHENNEVIÈRES 1905.

⁹¹¹ Siehe S. 12.

⁹¹² 1884 erhielt d’Espouy den prix de Rome d’architecture. AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 423.

⁹¹³ Renate Treydel: Stichwort „Hector Jean Baptiste d’Espouy“, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 35, München und Leipzig 2003, S. 137 f.

⁹¹⁴ AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, Kat. Nr. 254–257, Abb. S. 422 f.

pel betritt (Abb. Nr. 191). D’Espouy fächerte das Thema zu einer Trias von Personifikationen auf. Im Auftragsdossier befindet sich ein auf den 9. März 1905 datierter und an einen namentlich nicht genannten *Sous-secrétaire d’État* gerichteter Brief, in dem d’Espouy eine Skizze erläutert, die sich heute nicht mehr bei den Unterlagen befindet. Im Brief heißt es:

Le sujet indiqué dans mon esquisse comporterait; au centre, et pénétrant dans le Temple, une Gloire, qui entraîne à sa suite divers personnages; penseurs, savants, guerriers, poètes ...; dans les panneaux à droite et à gauche seraient l’Histoire et la Légende; – l’Histoire sous la forme d’un écrivain qui observe; – la Légende personnifiée par un poète héroïque; – ces deux figures accompagnant la composition centrale.⁹¹⁵

Aufgrund seiner Ausführungen erhielt der Künstler den Auftrag am 22. Juni 1905.⁹¹⁶ Der „Ruhm“ ist eine weibliche Gestalt, die mit wehendem rotem Kleid im Mittelfeld erscheint, das als Wandöffnung ins Freie gestaltet ist. Am unteren Bildrand sind zwei Stufen gemalt, doch muß sie die Personifikation nicht hinabsteigen, da sie kraft ihrer Flügel darüber hinwegschweben kann. Ihr Erscheinen ist ausgesprochen situativ, der Maler hat ihren Flug quasi eingefroren. Als einzige Hauptgestalt eines Bildes im Panthéon blickt sie gerade aus dem Bild heraus, und dadurch kann diese auf Fernsicht angelegte Figur ihre Wirkung durch das ganze Gebäude hindurch bis zur Apsis am anderen Ende entfalten. In ihrem linken Arm trägt sie Lorbeerzweige, und mit ihrer Rechten hält sie einen Kranz in die Höhe. Damit ist einmal mehr – nach den Werken von Moitte (siehe Abb. Nr. 9 und 10), Chaudet (siehe Abb. Nr. 13), Gérard (siehe Abb. Nr. 24), David d’Angers, Humbert (siehe Abb. Nr. 172) und Detaille – eine Personifikation dabei, Ruhmeskränze auszuteilen bzw. in Aussicht zu stellen. So steht sie sinnbildhaft für die Absicht, den im Panthéon versammelten Großen Männern dauerhaft zu huldigen. Mit dem durch eine lebhaft bewegten Kleid und der Wiedergabe nur ihres linken Fußes erinnert d’Espouys Personifikation an die der Freiheit, welche in Eugène Delacroix’ populärem Bild das Volk des Jahres 1830 anführt (Abb. Nr. 192). Umgeben ist der „Ruhm“ von weiteren geflügelten Gestalten; einer fliegt von oben links ins Bildfeld und bringt noch mehr Lorbeerzweige, ein zweiter nähert sich von unten und hat eine Trompete bei sich, das Instrument, welches traditionellerweise den Ruhm am besten zu verkünden vermag. Im Gefolge der schwebenden Dame befinden sich „penseurs, savants, guerriers, poètes“. Zwei von ihnen sind ins Mittelfeld versetzt, ein bärtiger Alter (wohl der Denker) und ein Soldat. Der Poet und der Gelehrte befinden sich in den Seitenfeldern, denn sie passen zu den Personifikationen, die hier als Grundkräfte der Ruhmesverkündung ihren Platz gefunden haben: Links sitzt die „Legende“, ein nackter Mann, der kraftvoll in eine Lyra greift und vom Ruhme kündigt, wie ihn die Poeten behandeln. Rechts sieht man die „Geschichte“, auch sie als Mann verkörpert, allerdings reich gewandet und von dicken Folianten umgeben. Verbunden sind die drei Bildfelder durch eine durchgehende Architektur, die von einem gemalten halbrunden Mauerzug hinterfangen wird.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit stammen von d’Espouy auch die dekorativen Malereien auf dem dreiteiligen Unterzug des die Empore überwölbenden Bogens. In den seitlichen Feldern sind stilisierte Fackeln dargestellt, im mittleren Feld zuoberst Blumengehänge. Damit hat d’Espouy wie Galland, der seinerzeit ebenfalls Professor an der École des Beaux-Arts war, sowohl bildhafte als auch ornamentale Darstellungen im Panthéon geschaffen.

Der Grund, warum ein relativ unbedeutender Künstler im Panthéon mit einer *commande directe* bedacht wurde, könnte mit d’Espouys technischen Fertigkeiten im Zusammenhang stehen. Als einziger an dieser Stätte führte er sein Bild in Fresko-

⁹¹⁵ Paris, Archives nationales, F²¹ 4206, Dossier 44.

⁹¹⁶ Auftragsdokument in Paris, Archives Nationales, F²¹ 4206, Dossier 44.

technik aus, womit das jüngste Bild das einlöst, was die gesamte französische Wandmalerei des 19. Jahrhunderts allenfalls imitierend angestrebt hat. Der Vermerk „peint à fresque“ findet sich unübersehbar zu Füßen der zentralen Personifikation (Abb. Nr. 193). Es mag aber auch sein, daß d’Espouy den Auftrag Detaille verdankte, den d’Espouy passenderweise in Gestalt des Soldaten portraitiert hat (Abb. Nr. 194). Darüber hinaus nimmt sein Bild eine vom Schlachtenmaler stammende Figur wieder auf. Detaille war seit 1902 mit der Ausmalung der Apsis betraut und malte zeitgleich im Hôtel de ville. D’Espouys Figur des „Ruhms“ sieht aus wie eine frontale Wiedergabe derjenigen Figur, die in Detailles Rathaus-Bild (siehe Abb. Nr. 187) der auf dem Pegasus reitenden „Victoire“ assistiert. Wie im vorangehenden Kapitel gesagt, ist der Verzicht auf diese geflügelte Figur der entscheidende Unterschied zwischen den Bildern im Hôtel de ville und im Panthéon, und es mag sein, daß es d’Espouys Absicht war, diese Bildfigur für das Panthéon zu erschließen. Ein direkter Bezug zu Detailles Apsis läßt sich aber nicht feststellen, zu sehr ist das Bild in seiner Eigengesetzlichkeit eingeschlossen. Auch wenn unklar bleibt, wie genau d’Espouy zu seinem Auftrag gekommen ist, so muß doch festgehalten werden, daß sich sein Bild mustergültig in die republikanischen Vorstellungen von dieser säkularen Stätte einzufügen vermag.

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSS

Mit den Bildern im Panthéon sind die seit dem 18. Jahrhundert unternommenen Maßnahmen zur Unterstützung der Historienmalerei an ihr Ende gekommen. Chennevières' Dekorationskampagne war der letzte Versuch seitens des französischen Staates, der vornehmsten Bildgattung Geltung zu verschaffen. Nach Einschätzung des *Directeur des Beaux-Arts* befand sich die französische Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf einem Höhepunkt ihres Daseins, doch würde sie im Salon und in dem „pompeux monument de l'Opéra“ lediglich durch „*élégance*“ und „*goût*“ brillieren. Da Chennevières den Salon über Jahre hindurch organisiert hatte, war ihm nicht verborgen geblieben, daß hier die kommerziell gängige Kunst begünstigt wurde, nicht aber die für das kulturelle Selbstverständnis des Staates so wichtige „*grande peinture*“. Allein sie vermochte „*gravité*“ und „*vigueur solide*“ zum Ausdruck zu bringen. Um sie zu fördern, bedurfte es einer eigens geschaffenen Gelegenheit, wo sie ihrer eigentlichen Bestimmung zugeführt werden konnte:

Nous nous sommes dit que l'art, souffrant en ce temps-ci d'une certaine maladie de relâchement, avait besoin d'être excité à une œuvre de grande haleine et qui passionnât les esprits et l'ambition de ses derniers adeptes; et que de lui seul il fallait s'occuper dans l'intérêt suprême du pays, [...].⁹¹⁷

Chennevières gedachte, das Denkmal der *école française*, welches auf diese Weise zustande kommen würde, in der Kirche Sainte-Geneviève zu errichten. Die mit der französischen Geschichte seit alters her eng verbundene Stätte konnte nationale Bedeutung für sich beanspruchen, und hier standen leere Wandflächen in großem Umfang zur Verfügung. Um diese ausschmücken zu können, war es notwendig, daß die Kunstadministration von ihrer bisherigen Praxis abkehrte, vornehmlich vereinzelte Aufträge zu erteilen. Unter Konzentration aller Mittel müßte das Unternehmen, so Chennevières' Einschätzung, innerhalb von drei oder vier Jahren durchführbar sein. Die Bilder sollten die „*histoire Religioso-Nationale de la France*“ zum Gegenstand haben und unter Beweis stellen, daß „*ils [les artistes] sont capables de remonter aux sommets les plus sévères et les plus nobles de l'art religieux et patriotique*“. Die Initiatoren des Programms, Chennevières und Bonnefoy, wählten Gestalten, in denen das Sakrale und Monarchische unauflöslich verbunden zum Ausdruck kam. Entlang des Hauptschiffes sollte die *Vita sainte Genevièves* dargestellt werden, und in der Vorhalle *saint Denis*. In den Querschiffen waren Taten und Ereignisse aus dem Leben von Clovis, Charlemagne, *saint Louis* und *Jeanne d'Arc* vorgesehen. Mit der Auswahl dieser vier historischen Figuren nahmen Chennevières und Bonnefoy weitgehend Rücksicht auf das Kuppelbild, welches von Gros 1811–24 geschaffen worden war. Die Scheidung der Bilderfolge in große Einzelbilder und einen darüber verlaufenden Figurenfries übernahmen sie von Chenavard, der 1848–51 eine Ausstattung mit Wandbildern projektiert hatte.

Im Bewußtsein ihres Wertes wurden die Bilder als Wandmalereien realisiert, denn dieses Bildmedium gehörte seit der italienischen Renaissance zu den vornehmsten seiner Art. Durch gemalte Bordüren erschienen die Werke zugleich wie Bildteppiche, so daß sie von der Form her doppelt nobilitiert waren. Um den Malern keine unnötigen Hindernisse in den Weg zu legen, wurden die meisten Werke im Atelier gemalt und im Panthéon auf die Wand geleimt. Neben Bildern und einer kleinen Gruppe von wirklichen Bildteppichen gab Chennevières eine Reihe von Statuen in Auftrag, die das Bildprogramm ergänzten, wobei es im Falle von *saint Denis*, *saint Remi* und *Grégoire de Tours* zu Überschneidungen mit dem Bildprogramm kam. Gleiches gilt für die von Maindron stammenden Skulpturen unter dem Portikus, die aus der Zeit

⁹¹⁷ CHENNEVIÈRES 1885, S. 140.

des Zweiten Kaiserreichs stammten. Bei den Bildhauern fällt auf, daß die überwiegende Mehrheit zuvor an der skulpturalen Ausschmückung des Opernhauses mitgearbeitet hatte.

Die am Projekt beteiligten Maler konnten meist auf eine ganze Reihe von Erfolgen im Salon zurückblicken, und im Panthéon sollte ihre hochstehende Kunst endlich allein rein ideellen Zwecken dienen. Die Künstler wurden von Chennevières mit einer *commande directe* bedacht, wie es an diesem Ort immer schon praktiziert worden ist. Sogar in der Revolutionszeit ist dieses den Künstler ehrende Vorgehen durchgesetzt worden. Chennevières widerfuhr es jedoch, daß Chenavard, Lehmann, Moreau und Gérôme auf die Ehre der Mitwirkung verzichteten. Millet starb kurze Zeit darauf, so daß von dreizehn Malern fünf von vornherein weggefallen waren. Es blieben Puvis de Chavannes, Cabanel, Blanc, Bonnat, Galland, Delaunay, Baudry und Meissonier, und als Nachrücker kamen Laurens, Lévy, Hébert, Maillot und Humbert hinzu.

Chennevières hat die Initiative in einer Zeit ergriffen, die von zu kurzer Dauer war, als daß das Unternehmen seinen Intentionen gemäß zu einem Abschluß kommen konnte. Das Projekt paßte gut in die ersten Jahre der Dritten Republik, als der Staat von monarchistisch-konservativen Kräften dominiert war. Das änderte sich in der Zeit von 1875 bis 1879, als die Republik als Staatsform institutionell verankert wurde und Republikaner in der Assemblée sowie im Senat die Mehrheit erhielten. Ein gutes Jahrzehnt lang, von der Parlamentsdebatte des Jahres 1876 bis zur Umwidmung der Kirche in ein Panthéon 1885, haben die Stürme an diesem Ort gedauert, und anschließend geriet die Vollendung der Panthéonsdekoration zur Nebensache der republikanischen Kunstpolitik: „Le grand élan religioso-national qui portait Chennevières était déjà bien loin, et le feu des polémiques n’avait duré que le temps de quelques sessions parlementaires. Les travaux enfonçaient dans la routine; l’indifférence commençait à s’étendre sur un programme de décoration qui n’allait bientôt plus survivre dans les mémoires que comme un exemple d’échec artistique.“⁹¹⁸ Da Baudry und Meissonier ihre Aufträge über Jahre hinausgezögert haben und schließlich verstarben, sind ihnen Lenepveu und (zum zweiten Mal) Puvis de Chavannes gefolgt. Den Abschluß bildeten Detaille und d’Espouy, die ihre in republikanischem Geist gehaltenen Bilder erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts schufen.

Die 1885 erfolgte Ablösung der Kirchenfunktion durch die einer laizistischen Ehrenkropole Großer Franzosen ist sicherlich der markanteste Bruch in der Ausstattung des Gebäudes. Er hat die Einheitlichkeit des Bilderzyklus zerstört, doch offenbart ein abschließender Blick auf das gesamte Bildensemble, daß es selbst dort Risse gab, wo die Ausstattungskampagne ihren vermeintlich gleichmäßigen Gang genommen hat.

Der Wunsch nach völliger Einheitlichkeit ist von vornherein illusorisch, wenn mehrere Künstler mit einer markant eigenen Bildsprache beteiligt sind. Die Maler sind aufgrund ihrer individuellen Leistung zur Mitarbeit aufgefordert worden, und die bedeutendsten Künstler einer Kulturnation unter Negierung ihres persönlichen Stils an einem Bildensemble arbeiten zu lassen, war das komplette Gegenteil von dem, was Chennevières beabsichtigt hat. Den Malern war ein ausgesprochen großer Spielraum eingeräumt, und mancher Künstler hat ihn derart exzessiv ausgenutzt, daß die Toleranz der Administration bisweilen arg strapaziert gewesen sein muß. Die künstlerische Freiheit wurde sogar so hoch eingeschätzt, daß dafür Einbußen in der Stimmigkeit des Programms hingenommen wurden. Die Maler haben oftmals gar nicht die Themen dargestellt, die vom Programm gefordert waren. Den Anfang machte der vielgelobte Puvis de Chavannes. Anstatt Geneviève im Dreierbild als

⁹¹⁸ VAISSE 1989, S. 255.

Schäferin darzustellen, verschob er ihre Schäferexistenz ins Einzelbild, welches primär ihre früh zum Vorschein gekommene Frömmigkeit thematisiert. Sie ist also nicht inmitten ihrer Herde dargestellt, sondern betend. Das ursprüngliche Thema ihrer Erziehung entfiel. Die statt dessen im großen Bild dargestellte Begegnung mit saint Germain ist Puvis de Chavannes' ureigene Leistung. Da Chennevières eine Statue saint Germain in Auftrag gegeben hatte, ergab sich eine weitere Überschneidung von Malerei und Skulptur, dafür war aber die Betonung von Genevièves Schäfertum zurückgenommen, das bloß legendär ist und im übrigen ausreichend im Panthéon behandelt wurde, um die Analogie zu Jeanne d'Arc zu betonen. Cabanel hat keinerlei Rücksicht auf die Abfolge von Dreier- und Einzelbild genommen und in der ersten Travee eigenmächtig das Thema der Erziehung saint Louis' eingeschaltet. Dadurch kam ein aus zwei Traveen bestehendes Bildfeld zustande, welches in der Mitte durch die vorgelegte Halbsäule geteilt war. Ähnlich eigenwillig verhielt sich Baudry an der gegenüberliegenden Wand, für deren große Felder er jeweils einzelne Kompositionen vorsah. Bonnefoys Konzept vermerkte bereits zu einem frühen Zeitpunkt Baudrys Wunsch, im Fries anstatt der Heiligen des 16. bis 19. Jahrhunderts weitere Sujets aus dem Leben der Jungfrau von Orléans auszuführen. Der ihm nachfolgende Lenepveu ist ihm darin gefolgt, doch hat er auf die Kerkerszene verzichtet, die das Programm wünschte. Laurens ignorierte im Einzelbild Königin Clotilde, wie sie Geneviève dem Grab ihres Gatten beigibt. Laurens tat dies aus seiner strikt republikanischen Gesinnung heraus, und seine antiklerikalen Untertöne dürften von allen Freiheiten, die sich Künstler im Panthéon erlaubt haben, am weitesten gegangen sein. Sie konterkarierten das Thema und damit das gesamte Dekorationsunternehmen. Puvis de Chavannes ist bei seinem zweiten Auftrag ähnlich verfahren wie beim ersten, denn er faßte die zwei geforderten Themen im Dreierbild zusammen, so daß nun das Einzelbild für ein neues Bild frei wurde, dessen Inhalt er selbst bestimmt hat. Delaunay, Bonnat, Galland, Blanc und Lévy hingegen sind in ihren großen Bildern dem Programm treu geblieben. Was den Fries betrifft, so war die Nichtbeachtung der Vorgaben fast durchgängig. Nur Puvis de Chavannes mit seiner ersten Bildgruppe und Delaunay, der die gegenüberliegenden Bilder gemalt hat, stellten eine Abfolge namentlich bezeichneter Heiliger dar. Cabanel entschied sich für das Thema der Dornenkrone, die von saint Louis getragen wird. Blanc, der ebenfalls dem republikanischen Lager anhing, nutzte den Fries für die Darstellung von Clovis und seiner Familie, gefolgt von Vertretern seines Volkes. Eine dieser Figuren trägt die Züge Gambettas, der betont antiklerikal eingestellt war.

Die Bildgruppen weisen eine große Bandbreite malerischer Möglichkeiten auf, und die Sorge, daß dadurch der Eindruck der Einheitlichkeit leide, hat die Dekorationskampagne von Anfang an begleitet. Als das Parlament 1876 über das Panthéon debattierte, war es der Abgeordnete Bouchet, der von dem vielen Geld lieber noch mehr Künstler im Panthéon bezahlt wissen wollte. In der Tradition von 1848 erblickte er in der Kampagne die Möglichkeit, ein *atelier national* für Künstler einzurichten. Dem widersprach Proust, der darauf hinwies, daß schon jetzt, bei einer Beteiligung von nur dreizehn Malern („talents très-disparates“), die Gefahr bestünde, den Charakter eines Zyklus zu verfehlen.

Paul Salvisberg veröffentlichte 1884 eine Studie über die Entwicklung der französischen Wandmalerei. Er kannte das Panthéon aus der Zeit, als nur die Bilder von Puvis de Chavannes und Cabanel in Gänze zu sehen waren, während bei Laurens der Fries ausstand und bei Maillot der Fries und die rechte Bildgruppe noch unvollendet waren. Von Blanc fehlte noch das Dreierbild, ansonsten waren die übrigen Bildstellen noch völlig frei⁹¹⁹ – dies war der Stand der Dinge in der zweiten Hälfte des Jahres 1879. Salvisberg störte sich an der Vielzahl der Maler, die zu keinem einheitlichen

⁹¹⁹ SALVISBERG 1884, S. 123.

Gesamteindruck zu gelangen vermochten.⁹²⁰ In Kenntnis der Künstler, deren Beiträge noch ausstanden, fuhr er fort:

Wir wollen uns jetzt, wo die Arbeiten noch nicht weiter vorgeschritten sind, über den Gesamteindruck nicht weiter verbreiten, obgleich sich auch ein oberflächlicher Kenner der französischen Kunstverhältnisse bereits vorstellen kann, wie gut sich Delaunay, ein Schüler von Flandrin und Lamothe, der Schöpfer des Triumphs des Gesanges in der neuen Oper, mit seiner tiefen Farbenpracht, gegenüber dem kreidigblassen, neblicht-verschwommenen Praeraphaeliten P. de Chavannes ausnehmen, wie harmonisch Baudry, der Renegat der Villa Medici und Maler von Boudoirszenen par excellence, in einer Kirche gegenüber dem strengen Akademiker Cabanel aufmarschieren, welche Figürchen der Kleinmeister Meissonier den ungeschlachten Nuditäten von Laurens entgegensetzen und wie sich wohl der tieffühlende ernste Lévy mit seiner an Feuerbach erinnernden Kunst, vis-à-vis von der lärmenden Burleske von Blanc gefallen wird!⁹²¹

Trotz allen Reclamationen von Fachleuten und von Seiten der Presse scheint nämlich auch hier die maßgebende Behörde ein Sammelsurium von verschiedenen Stilen und Manieren einer einheitlichen Gesamtwirkung vorgezogen zu haben.⁹²²

Auch wenn Salvisberg zugegeben hat, nicht wirklich urteilen zu können, so hielt sich die Ansicht bis über die Zeit der Vollendung der Dekoration hinaus. Dimier kam 1914 zu dem Schluß: „Toutes ces peintures exécutées dans des manières très différentes manquaient à l'unité d'effet.“⁹²³

Mit der Betrachtung der im Panthéon vertretenen Stillagen und Arten, Geschichte zu verbildlichen, muß man mit Puvis de Chavannes beginnen, der als erster seine Werke an die Wand gebracht hat und die Kampagne Chennevières gewissermaßen rahmte, da er als Nachfolger Meissoniers ein zweites Mal beauftragt worden war und diese Bilder erst zum Ende des Jahrhunderts vollendet hatte. Wie kein zweiter hat Puvis de Chavannes es in den Augen der Zeitgenossen vermocht, die Kunst des Freskos mit modernen Mitteln fortzusetzen. Seine in zurückhaltender, matter Farbigkeit gehaltenen Bilder, die sich dem minutiös dargestellten Detail verweigern, evozieren eine Welt der Zeitlosigkeit, in der die Figuren in fast handlungsloser Zuständlichkeit verharren. Er verzichtete darauf, seine Bildthemen durch ostentative Überhöhung auszuzeichnen; sie erschließen sich vielmehr der kontemplativen Betrachtung. Alles, was zum Verständnis der Bilder notwendig ist, findet sich in ihnen selbst, sie sind in keiner Weise auf einen Kommentar von außen angewiesen. Beide Bildgruppen sind durch das Generalthema des Schauens verbunden. Damit hat Puvis de Chavannes im Panthéon ein in sich abgeschlossenes Ensemble geschaffen, welches innerhalb seines Œuvres einzigartig dasteht.

Eine entgegengesetzte Auffassung vertrat Cabanel, der als einziger der Akademie angehörte, als er beauftragt wurde. Sein Bild des in der Sainte-Chapelle zu Gericht sitzenden Königs hat er ein „grand tableau symbolique“ genannt, und ohne die erläuternde Bildunterschrift ist es unmöglich, die Komposition zu verstehen. Geschichte vollzieht sich hier als permanente Tätigkeit, die weder idealisiert noch überhöht wird. Seine Bilder weisen eine derart geglättete und feinmalerische Faktur auf, daß die Anmutung von Wandmalerei gänzlich fehlt. Den Bildern, die im Atelier gefertigt und dann auf die Wände geleimt wurden, hat man häufiger zum Vorwurf gemacht, lediglich *tableaux agrandis*⁹²⁴ zu sein. Er trifft Cabanel (aber auch Laurens und Lenepveu) in uneingeschränkter Weise. Diesen Bildern sei eigen, keinerlei Rücksicht auf ihren Anbringungsort zu nehmen.⁹²⁵ Gegenüber den Bildern von Cabanel weisen diejenigen von Laurens einen noch höheren Grad des Realismus auf, der auch drastische Effek-

⁹²⁰ SALVISBERG 1884, S. 122.

⁹²¹ SALVISBERG 1884, S. 123 f.

⁹²² SALVISBERG 1884, S. 122.

⁹²³ DIMIER 1914, S. 280.

⁹²⁴ VAISSE 1995, S. 261.

⁹²⁵ VAISSE 1989, S. 256. Vaisse führt die Kritik von Paul Leroi an (P.L.: Le Salon de 1875, in: *L'Art*, 1875, S. 8 f). Siehe auch VAISSE 1995, S. 261. Im Sinne von Vaisse auch AQUILINO 1993, S. 698.

te wie Blähbäuche und schmutzige Füße Eingang ins Bild finden ließ. Nach archäologischem Befund ist das Geschmeide der Merowingerzeit wiedergegeben. Diesen von niemandem im Panthéon überbotenen Realismus hat der Künstler in den Dienst eines großen Schauerlebnisses gestellt, welches den letzten Lebensmomenten Genevièves galt. Wie bei Puvis de Chavannes wird der Betrachter zum Zeugen eines Ereignisses, welches jedoch in völliger Weltlichkeit verbleibt und – gemäß der Absicht des Künstlers – keinen Anknüpfungspunkt an einen höheren Sinn des Dargestellten bietet.

Die Bilder von Blanc und Lévy, die sich im südlichen Querschiff gegenüberliegen, bilden die Höhepunkte visueller Prunkdarstellungen im Panthéon und sind Momenten gewidmet, in denen ein geschichtlicher Verlauf ostentativ kulminiert. Blanc stellt das Schlachtenglück Clovis' dar, und zwar den Moment, in dem der König überwältigt die Gewißheit seines Sieges erfährt. Bei den Kämpfenden handelt es sich um eine Collage aus kunsthistorisch vermittelten Posenfiguren, und dieser idealtypischen christlichen Schlacht entsprechend sind sie durchweg heroisch-schön gebildet. Gemäß akademischer Tradition, der sich Blanc in besonderer Weise verpflichtet fühlte, ist die Faktur gänzlich eliminiert, doch hat er kein überdimensioniertes Tafelbild geschaffen, sondern dank des kühl-matten Gesamttons ein der Ästhetik des Bildteppichs angenähertes Werk. Anders als Laurens, der sich gänzlich der Epoche seiner Darstellung verschrieben hat, fallen bei Blanc Anachronismen im liturgischen Gerät auf, was seiner eklektischen Vorgehensweise geschuldet ist. Dem Dreier- und dem Einzelbild liegen Vorbilder aus dem Motivkreis Kaiser Konstantins zugrunde, nämlich von Giulio Romano und Tiepolo. Lévy wiederum ließ in seinen Darstellungen der Krönung und Herrschaft Charlemagnes Bilder Napoléons durchscheinen, und zwar solche von David und Ingres, die bekannt und damit leicht zu erkennen waren. Gleichmaßen haben Blanc und Lévy Christus bzw. Petrus in eine Wolkenzone versetzt und damit die das irdische Geschehen überhöhende Präsenz des Göttlichen in ihre Bilder genommen.

Unübersehbar präsent ist Christus auf Héberts Bild der Apsiskalotte, welches dieser nach frühchristlichem Vorbild, aber auch mit Anleihen an den Karton seines Freundes Amaury-Duval gebildet hat; der Karton war seit 1860 provisorisch an dieser Stelle angebracht. Das Werk stellt zusammen mit den über lange Zeit leer gebliebenen Wandfeldern darunter den Zielpunkt des Bildensembles dar: ANGELVM GALILÆ CVSTODEM CHRISTVS PATRIÆ FATA DOCET – Jesus Christus ist Herr über die Geschichte. Aufgrund der herausgehobenen Bedeutung dieses Bildes hat Chennevières 1877 beschlossen, für seine Ausführung Mosaikkünstler heranzuziehen. Nachdem man in der Oper diese Dekorationstechnik wiederbelebt hatte, trachtete Chennevières, dieses vornehme Bildmedium in Frankreich zu etablieren. Ihm gelang es, mittels eines italienischen Künstlers eine Schule zu gründen, und im Panthéon sollte sie das erste sakrale Werk realisieren. Da die Schule bald wieder geschlossen wurde, blieb es zunächst das einzige seiner Art. Von besonderer Bedeutung ist die Hereinnahme Jeanne d'Arcs ins Mosaik, denn um sie wurde im 19. Jahrhundert ebenso erbittert gerungen wie um das Panthéon selbst. Die Heldin des Hundertjährigen Krieges war seit den 1820er Jahren fest im liberal-republikanischen Lager verankert, bis sie der Bischof von Orléans als Heilige im Sinne der Kirche entdeckte. Der Kanonisierungsprozeß lief seit 1869, und zehn Jahre später stand fest, Jeanne d'Arc in die Komposition aufzunehmen. Angesichts der kostenintensiven und aufwendigen Fertigungstechnik eines Mosaiks war das Risiko gewaltig, denn zu solch einem frühen Zeitpunkt konnte niemand wissen, wie stetig sich der Kult entwickeln, und ob das Heiligensprechungsverfahren überhaupt Erfolg haben würde.

Bonnat hatte mit der Enthauptung saint Denis' die Aufgabe, ein sich vor den Augen des Betrachters vollziehendes Wunder darzustellen. Das Ergebnis ist eine

raffinierte Komposition, die derart zwanglos motiviert scheint, als habe sich die formale Organisation von selbst ergeben. Doch nichts in diesem Werk ist ohne Kalkül. Bonnat hat den Bildraum als Bühne aufgefaßt, auf der die Akteure völlig von dem übernatürlichen Ereignis in Beschlag genommen sind, doch wird dem davorstehenden Betrachter ein privilegierter Blick eingeräumt, und die Kreisfiguration, den die Leiber, ob tot oder lebendig, bilden, ist nur vom Betrachterstandpunkt aus erfahrbar. Der große Moment ist wahrhaft theatralisch inszeniert.

Mit Maillot hat ein Künstler im Panthéon gearbeitet, der ein lebhaftes Interesse an der Technik der Wandmalerei hatte. Seine Bilder in der Kapelle Sainte-Geneviève sind in einem Wachsmalverfahren ausgeführt, welches eine im 19. Jahrhundert entwickelte Imitattechnik der Freskomalerei war. Seine vom Zeichnerischen bestimmten, akribischen Bilder weisen eine intensive, artifizielle Farbgebung auf, die den Eindruck erweckt, als habe der Maler spätmittelalterliche Miniaturmalerei in kolossaler Vergrößerung an die Wand gebracht. Das Kolorit entspricht der Buchmalerei um 1500, und aus dieser Zeit ist auch das Werk, welches er dem Bild der Hochwasserprozession zugrunde gelegt hat, Mansuetis „Miracolo del ponte di San Lio“.

Galland, der Professor für dekorative Malerei war und die Bordürenrahmungen sämtlicher Bilder des Panthéons geschaffen hat, versuchte in seinem Bild, an die Farbigkeit von Fresken heranzukommen. Wie kein zweiter im Panthéon trachtete der Künstler danach, sich in Bestehendes einzuordnen. Das ging nur, indem er auf eine eigene künstlerische Handschrift verzichtete.

Bei Delaunay stellt sich die Frage des Stils nur bedingt, denn seine Bilder sind unvollendet. Sie schildern einen eigentlich dramatischen Augenblick, der für Geneviève eine Frage von Leben oder Tod war, denn die Pariser sind angesichts der heranrückenden Horden Attilas im Zweifel, ob Geneviève eine falsche Prophetin sei oder nicht. Ihr droht die Steinigung und Verbrennung, doch außer dem erregten Ausdruck der Heiligen ist nirgends etwas von der gespannten Atmosphäre zu spüren, die der Szene doch eigentlich innewohnen mußte. Geneviève meint mit ihrer Gestik und Mimik nicht allein die Pariser um sie herum, sondern auch Attila, der im Einzelbild dargestellt und damit eng mit dem Dreierbild verbunden wird. Seine rote Fahne und die Gestaltung des Hunnenkönigs als „siegreicher Reiter“ verweisen auf die Kommune und die Belagerung durch die Deutschen, so daß hier Anknüpfungspunkte zu jüngst vergangenen Ereignissen bestehen. Dabei brachte Delaunay die katholisch-konservative Sicht zum Ausdruck, welche die Ereignisse der Jahre 1870/71 als Strafe für fehlende Gottesfurcht gewertet hat.

Lenepveu, Detaille und d'Espouy sind nach 1885, dem Umbruchsjahr im Panthéon, zu ihren Aufträgen gekommen. Zu dieser Gruppe muß auch Humbert gezählt werden, der zwar zu den 1874 beauftragten Künstler gehört, seine Bildkonzeption aber letztmalig Anfang der 1890er Jahre abgeändert hat.

Lenepveus Bilder von Jeanne d'Arc haben die Jungfrau nach ihrer Erhebung in die Sphäre der Heiligkeit wieder zu einem Mädchen aus dem Volk gemacht. Sie wird ohne jegliche Überhöhung vorgeführt, obwohl das, was die Republikaner an ihr schätzten, nämlich Tapferkeit und Vaterlandsliebe, durchaus etwas schwungvoller hätte vorgetragen werden können. Den Bildern ist eine trockene Farbigkeit eigen, und die Figuren, allen voran Jeanne d'Arc, wirken merklich steif. Über eine Tatsachenschilderung sind Lenepveus Bilder nicht hinausgegangen. Für das Bild ihrer Hinrichtung konnten Vorlagen aus der zeitgenössischen Buchillustration nachgewiesen werden.

Auf Humberts Bilder haben die Zeitumstände in besonderer Weise gewirkt. Ursprünglich für die Marienkapelle konzipiert, mußten sie 1877 und 1882 inhaltlich umorientiert werden. Aus Bildern christlicher Thematik wurden solche, die bürgerlich-republikanische Tugenden zur Darstellung brachten. Nur hier sind in den unte-

ren großen Bildern keine historischen Momente zu sehen, sondern Personen ohne Namen, die für das allgemein Menschliche stehen. Aus der Planungsphase von 1882 stammt lediglich das Bild des Patriotismus, welches wie Delaunays Bildgruppe auf die Zeit der Jahre 1870/71 anspielt. Die übrigen drei Bilder stammen aus einer letztmaligen Konzeptänderung, die Humbert zu Beginn der 1890er Jahre, vielleicht sogar freiwillig, vorgenommen hat. Sie haben die republikanische Haltung in manchen Punkten abgeschwächt und näherten sich wieder dem christlichen Geist an, doch verblieb die Christlichkeit derart im Allgemeinen, daß die Bilder zugleich als Bilder staatsbürgerlicher Tugenden gelten konnten. Als seine Bilder im Jahr 1900 enthüllt worden, fiel hauptsächlich ihr „pur caractère décoratif“ auf. Humbert hat in seinen Kompositionen vieles von den Bildern des von ihm verehrten Puvis de Chavannes einfließen lassen, wobei es weniger die Bilder im Panthéon waren als vielmehr die Treppenhausbilder des Museums in Amiens sowie Tafelbilder. In der Verwendung der Farbe und im Einsatz der Faktur ist es Humbert gelungen, über sein Vorbild hinauszugehen und Anschluß an den Impressionismus und an die Tendenzen der Malerei um 1900 zu finden. Sie weisen zudem eine große Nähe zu den Rathausdekorationen der republikanischen Ära auf.

Die Bilder von Detaille und d’Espouy sind Fremdkörper im Bestand der Panthéonsbilder. Detailles Beitrag unter dem Mosaik von Hébert ist aus einem Deckenbild entwickelt, welches der Schlachtenmaler im Pariser Hôtel de ville gemalt hatte, und es versetzt den Betrachter in einen Wolkenraum. Von dieser unbestimmten Warte aus erlebt er eine grandiose Vision, in der sich schwebende Züge von Soldaten einer Personifikation des Ruhmes nähern, die den Kämpfern vom Pegasus herab den Ruhmeslorbeer verheißt. Von den Bildern der Kampagne Chennevières kommen die von Blanc und Lévy dem Bild in der Apsis nahe, doch während bei ihnen das Geschehen in eine Erd- und eine Himmelszone geschieden ist, nimmt der Raum des Irrealen nun die gesamte Fläche ein. Ebenfalls aus himmlischen Gefilden kommt die Personifikation des Ruhms bei d’Espouy, der das einzige in Freskotechnik ausgeführte Bild des Panthéons schuf.

Was Salvisberg nicht sehen konnte und Dimier offenbar nicht sehen wollte, das waren die Bemühungen der Maler um kompositorische und motivische Harmonie untereinander. Die Entsprechungen sind oftmals auch erst auf dem zweiten Blick sichtbar. So erweisen sich die Bilder von Galland und Delaunay als Antworten auf Puvis de Chavannes’ Bilder der Kindheit Genevièves. Gallands Bild ist in Farbe und formaler Anlage eine direkte Fortschreibung des Einzelbildes, sogar den Landschaftsraum hat der geübte Dekorationsmaler aufgenommen. Delaunays Dreierbild weist im rechten Feld das Motiv des Bootes auf, womit es dem gegenüberliegenden Bild Puvis de Chavannes’ entspricht. Die anderen Bildfelder, das linke und mittlere, legen spiegelbildlich die Komposition zugrunde, die Cabanel für sein Zweierbild verwendet hat, auf dem saint Louis in der Sainte-Chapelle Gericht sitzt. Bei Lenepveus Bild der Jeanne d’Arc, die die Stimmen der Heiligen hört, läßt sich eine subtile Bezugnahme auf Puvis de Chavannes’ Bild der betenden Geneviève feststellen, denn so, wie der Bauer bei Puvis de Chavannes den Pflug allein läßt, um das im Gebet versunkene Mädchen zu schauen, so bestellen die Bauern bei Lenepveu weiter ihren Acker; sei es, weil nur Jeanne d’Arc die Stimmen hört, oder weil es gar keine gegeben hat. Die engste Verflechtung gehen Blanc und Lévy ein. Beide nehmen in den Dreierbildern die himmlische Präsenz mit ins Bild, und die Bildgruppen weisen kompositionelle Parallelen auf. Das ist um so bemerkenswerter, als daß die Künstler zusätzlich noch auf Vorlagen Rücksicht nehmen mußten, die sie ihren Bildern unterlegt haben. Lévy ging sogar noch weiter und stellte Bezüge zu Puvis de Chavannes’ großem Begegnungsbild her, auf dem die Menschenmenge so strukturiert wird, daß sie in der Mitte auf wenige Personen reduziert ist. Zugleich hat Lévy die Krönungsszene

durch den Einsatz von Podesten strukturiert, wie es Cabanel in seinem Gerichtsbild getan hat. Den lesenden Mönch, der auf dem Bild der Erziehung saint Louis' im Vordergrund sitzt, hat Lévy in seinem Einzelbild an entsprechender Stelle aufgegriffen; hier schart dieser Kinder um sich. Als Puvis de Chavannes ein zweites Mal einen Auftrag im Panthéon erhielt, hat er an sein früheres Bild angeknüpft, indem er die Szenerie beider Dreierbilder an die Ufer der Seine verlegte. Die Freistellung Genevièves vom Geschäft der Lebensmittelausteilung ermöglichte es dem Maler, sie segnend darzustellen, womit eine Analogie zu Laurens' gegenüberliegendem Bild hergestellt war, das Genevièves letzten Segen vom Totenbett aus darstellte. Die Entsprechungen zu Delaunays Bild, der Geneviève bereits weißgewandet mit über den Kopf gezogenem Tuch darstellte, ist weniger eine Reminiszenz an Delaunay, sondern verdankt sich dem Gebrauch der gleichen Vorlage, Timbals Wandbild in der Kirche Saint-Sulpice.

Seit den 1880er Jahren haben die Werke der Kampagne Chennevières Konkurrenz auf dem Feld der Skulptur erhalten. Larroumet, *Délégué dans les fonctions de directeur*, gab Standbilder und Skulpturen in Auftrag, die in erster Linie der Revolution von 1789 gedachten.⁹²⁶ Und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts kamen eine Reihe weiterer Werke hinzu. Die Wandteppiche sind heute verstellt, denn zwischen dem Bildensemble von Humbert steht seit 1914 Paul Maximilien Landowskis Skulpturengruppe „À la mémoire des artistes dont le nom s'est perdu“ und zwischen dem von Maillot die 1913 in Auftrag gegebene Gruppe „Aux héros morts inconnus“ von Louis Henri Bouchard (siehe Abb. Nr. 46). Vor der Apsis steht die szenische Skulpturenkomposition „La Convention nationale“ von François Léon Sicard (siehe Abb. Nr. 188). Die im Auftrag Chennevières' gefertigten Standbilder wurden 1934 nach Arras verbracht, so daß sich der Werkzyklus heute in verstümmelter Form darbietet.

Diese Störungen und die mit dem Aufkommen der Moderne verbundene Abkehr von der Bereitschaft, Bilder als Auskunftsträger darüber, was Sinn und Inhalt nationaler Geschichte ausmacht, zu lesen, sind es, die den Bildern im Panthéon das Interesse entzogen haben. Während die Pariser Oper mit ihrer opulenten Architektur und Ausstattung mittlerweile wieder einen angesehenen Platz in der Geschichte der Kunst einnimmt, muß das Verständnis für die Bilder im Panthéon nach wie vor geweckt werden.

⁹²⁶ Siehe die Übersicht bei PINGEOT 1989.

Textanhänge

Nr. 1: Die „Vita Genovefae“ in der Zusammenfassung von Bruno Krusch

Zitiert nach KRUSCH 1893, S. 15–19.

Genovefa war in der Parrochie Nanterre (ungefähr 7 Meilen von Paris) geboren. Ihre Eltern hiessen Severus und Gerontia. Entscheidend für die Zukunft des Mädchens war sein Zusammentreffen mit dem Bischof Germanus von Auxerre. Als sich dieser zusammen mit dem Bischof Lupus von Troyes zur Bekämpfung des Pelagianismus auf der Reise nach Britannien befand, führte ihn der Weg durch die Parrochie Nanterre. Mitten unter der auf seinen Segen harrenden Menge sah er im Geiste die hochherzige Genovefa. Er liess sie zu sich führen, beglückwünschte die Eltern zu ihrer Tochter und prophezeite, dass sie gross vor dem Herrn und vielen ein bewundernswürdiges Vorbild sein würde. Bei ihrer Geburt hätten die Engel im Himmel grosse Freude gehabt⁹²⁷. Auf sein Zureden verspricht ihm das Mädchen, sich weihen zu lassen. Zum Andenken hängt der Bischof ihr eine eiserne Münze mit dem Zeichen des Kreuzes, die er gerade auf der Erde findet, um den Hals.

Nach einigen Tagen an einem Feste ging die Mutter zur Kirche, während sie der Tochter anbefahl, das Haus zu hüten. Diese verlangte schreiend und weinend, ebenfalls den Gottesdienst besuchen zu dürfen. Die Mutter aber blieb bei ihrem Gebote und züchtigte das Mädchen, worauf sie sogleich mit Blindheit gestraft wurde. Erst nach 2³/₄ Jahren erlangte Gerontia durch Wasser, welches die Tochter vom Brunnen geholt hatte, das Augenlicht wieder. Die Weihe der Genovefa vollzog Bischof Vilicus. Obwohl weit ältere Mädchen zur Stelle waren, wurde sie doch zuerst geweiht. Nach dem Tode der Eltern rief ihre Pathin (mater spiritalis) sie nach Paris.

Hiermit beginnt der zweite Abschnitt in dem Leben der Genovefa, wiederum eingeleitet durch eine Begegnung mit dem Bischof Germanus. Dieser war auf einer neuen Reise nach Britannien begriffen, als er sich in Paris nach seinem Schützling erkundigte. Obwohl das Volk sie herabsetzte, liess er sich nicht abhalten, die Herberge (hospitium) der Genovefa zu betreten. Er fand sie in grosser Betrübniß und den Boden ganz feucht von ihren Thränen. Nachdem er die Leute über den göttlichen Beruf der Jungfrau aufgeklärt und sie ihnen befohlen hatte, setzte er seine Reise fort.

Seitdem tritt Genovefa bei den öffentlichen Angelegenheiten der Pariser in den Vordergrund. Als das Gerücht ging, Attila sei in Gallien eingefallen, und die Bürger ihr Eigenthum in andere sicherere Städte überführen wollten, redet ihnen die Jungfrau davon ab, denn gerade die angeblich sicheren [S. 16:] Städte würden die Feinde verwüsten, Paris aber würde verschont bleiben. Zugleich berief Genovefa die Pariserinnen zusammen, um mit ihnen unter Fasten, Gebeten und Nachtwachen die drohende Gefahr abzuwenden. Diese folgten ihr; die Männer aber waren weniger gehorsam. Unwillig über die falsche Prophetin, die sie hinderte, ihre Habe in Sicherheit zu bringen, nahmen sie eine drohende Haltung gegen jene an. Da erscheint der Archidiaconus von Auxerre in Paris, der gehört hatte, dass Germanus der Genovefa ein so herrliches Zeugnis gegeben habe. Er beruhigte die Pariser durch den Hinweis auf die Prophezeiung seines Bischofs und überbrachte der Jungfrau Geschenke, welche ihr Germanus hinterlassen hatte. Beides beschwichtigte die Bürger, so dass sie jetzt ihre Feindseligkeiten aufgaben. Der Verf. stellt die Genovefa dem Martinus und Anianus an die Seite: der eine habe bei Worms eine Schlacht verhindert, der andere Orléans vor den Hunnen gerettet. Soll etwa Genovefa, die Retterin von Paris, weniger werth sein?

Mit grosser Verehrung und Liebe hing sie an dem ‚vicus Catholacensis‘, wo der h. Dionysius begraben liegt. Zu Ehren dieses Heiligen beabsichtigte sie eine Basilica zu bauen, aber es fehlten ihr die Mittel. Als ihr die Presbyter gewohnter Massen aufwarteten, suchte sie diese zur Unterstützung des Unternehmens zu bestimmen. Aber auch sie konnten nur auf ihr Unvermögen hinweisen, denn es mangelte an Kalk! Genovefa, vom heiligen Geiste erfüllt, prophezeite es ihnen mit klarem Blick und ausgezeichnetem Verstande, und es traf auch wirklich ein, dass die Priester beim Ueberschreiten der Brücke der Stadt zwei Schweinehirten trafen, von denen der eine sich rühmte, beim Aufsuchen einer gebärenden Sau einen Kalkofen von wunderbarer Grösse gefunden zu haben, der andere ebenfalls einen unter einem entwurzelten Baume. Genovefa, hiervon benachrichtigt, liess am nächsten Morgen den Presbyter Genesis schleunigst rufen und trug ihm den Bau der Basilica auf. Mit Unterstützung aller Bürger wurde dann auch die Kirche glücklich vollendet. Grosse Verlegenheit trat ein, als den beim Bau beschäftigten Zimmerleuten der Trunk ausging. Genesis befahl der Genovefa, die Handwerker aufzumuntern, bis er selbst neues Getränk aus der Stadt geholt hätte.

⁹²⁷ Anmerkung im Text: Vgl. Luc. I, 14–16.

Genovefa aber half sich einfacher. Sie bekreuzigte unter Gebeten die Kufe, die sogleich bis an den Rand wieder gefüllt war. Bis zum Ende des Baues hielt dieser Trunk vor, so dass die Zimmerleute reichlich daran hatten.

Der Frankenkönig Childerich war zwar Heide, aber Genovefa verehrte und liebte er ganz unaussprechlich. Damit diese nicht die zum Tode verurtheilten Gefangenen befreite, [S. 17:] liess er einmal das Stadthor hinter ihr schliessen, als sie Paris verliess. Durch gute Freunde von der Absicht des Königs unterrichtet, kehrte die Jungfrau sogleich zur Befreiung der Unglücklichen zurück. Kein kleines Schauspiel war es für das verwunderte Volk, wie sich das Stadthor unter ihren Händen ohne Schlüssel öffnete. Beim Könige setzte sie ohne Weiteres die Begnadigung der Verurtheilten durch.

Ihr Ruf war sogar schon bis in den Orient gedrungen. Symeon, der bei Antiochien fast 40 Jahre auf einer Säule stand, soll sich bei durchreisenden Kaufleuten nach Genovefa erkundigt und sie unter ehrfurchtsvollem Grusse haben bitten lassen, dass sie seiner in ihren Gebeten gedenke. Der Vf. kann seine Verwunderung über dieses in der That erstaunliche Ereignis nicht unterdrücken.

Genovefa befand sich häufig auf Reisen. In Laon („Lugdonense oppidum“) heilte sie ein gelähmtes Mädchen. Sehr oft weilte sie in Meaux. Hier schloss sich ihr Cilinia an, die schon Braut war, aber, als sie von der Gnade Christi hörte, welche der Genovefa zu Theil geworden sei, diese um die Weihe bat. Hierüber empört eilte ihr Bräutigam nach Meaux. Die beiden Jungfrauen flüchteten in die Kirche und schlossen sich im Baptisterium ein. So konnte Cilinia bis zu ihrem Ende ihre Keuschheit bewahren. Ein lahmes Mädchen aus ihrem Gesinde, welches sie der Genovefa zuführte, heilte diese durch Berührung mit den Händen. In Meaux kurierte Genovefa ferner einen Mann, der an Armschwund litt, in einer halben Stunde. Die Heilige war in der Umgegend dieser Stadt begütert. Bei der Ernte war sie selbst mit auf ihren Feldern und sah von ihrem Zelte aus den Schnittern zu. Als einmal plötzlicher Regen und Sturm die Arbeit zu stören drohten, warf sie sich zu Boden und begann unter heissen Thränen zu beten. O Wunder! Alle Felder im Umkreise benetzte der Regen, aber Saat und Schnitter der Genovefa erreichte kein Tropfen. Kranke aus Meaux suchten sie in Paris auf. Ein Defensor Frunimius aus dieser Stadt, der seit vier Jahren krank war, erlangte, als sie seine Ohren mit der Hand berührt und bekreuzigt hatte, das Gehör wieder.

Eine wahre Odyssee bestand die heilige Jungfrau während der Belagerung von Paris durch die Franken. Zehn Jahre, wie man sagt („ut aiunt“), lagen diese vor der Stadt, und der Gau derselben war dadurch so erschöpft, dass einige durch Hunger umgekommen sein sollen. Genovefa begab sich zu Schiffe nach Arcis-sur-Aube, um Getreide zu besorgen. Als sie an den Ort gekommen war, wo ein Baum in der Seine die Schifffahrt hinderte, wollten ihre Schiffskameraden diesen durchhauen, aber auf das Gebet der Genovefa brach er von [S. 18:] selbst entzwei, und zwei Ungeheuer von verschiedener Farbe zeigten sich, deren entsetzlicher Geruch noch fast zwei Stunden die Schiffer belästigte. Später soll hier kein Schiffbruch mehr vorgekommen sein. In Arcis heilte sie die gelähmte Frau des Tribunen Pascivus. Von hier ging die Reise nach Troyes, wo sie ebenfalls durch viele Wunderkuren glänzte. Da zwischen diesen beiden Orten eine Flussverbindung nicht existiert, müsste die Heilige von Arcis aus den Landweg eingeschlagen haben. In Troyes kaufte sie jedenfalls das Getreide zur Verproviantierung von Paris, denn dies war ja der Zweck ihrer Reise. Auf dem Rückwege hielt sie sich einige Tage in Arcis auf. Hier gab ihr die Frau des Tribunen, welche sie auf der Hinreise geheilt hatte, das Geleite bis ans Schiff, wie der Vf. sorgfältig berichtet. Die Wasserfahrt war wiederum nicht ungefährlich. Es erhob sich ein starker Wind, der die Schiffe mit dem Getreide zwischen Felsen und Bäumen schwer gefährdete. Genovefa bat Christus mit erhobenen Händen um seine Hilfe, und sofort konnten die Schiffe ihren Cours weiter verfolgen. So rettete Gott 11 Schiffe. Der Priester Bessus lobte den Herrn, und alle stimmten das *Celeuma*, den Schiffergesang, an. In Paris vertheilte Genovefa das Getreide nach der Bedürftigkeit. Wer aber zu arm war, es selbst zu backen, erhielt von ihr Brot.

Eine andere Reise führte sie nach Orléans. Hier heilte sie ein dem Tode nahes Mädchen, Claudia, die Tochter der Fraterna, und erlangte die Freilassung eines schuldigen Dieners, dessen Herr erst mit einem gefährlichen Fieber bestraft werden musste, ehe er ihrer Bitte Gehör schenkte. Von hier fuhr sie auf der Loire nach Tours, welches ungefähr 600 Stadien entfernt ist und „*tertia Lugdonensis*“ genannt wird. Auch auf dieser Wasserreise hatte sie viele Gefahren zu bestehen. In Tours beschäftigte sie sich hauptsächlich mit der Heilung von Besessenen. Ein Trupp derselben, der aus der Martinskirche kam, begegnete ihr schon beim Hafen. Die bösen Geister schrieten, sie würden zwischen Martin und Genovefa durch Flammen verzehrt, und bekannten sich schuldig, die Gefahren auf der Loire ihr bereitet zu haben. Bei einer Fahrt auf der Seine trat ein Unwetter ein, so dass das Schiff vom Winde gepeitscht und von Wellen fast bedeckt wurde. Als aber Genovefa, die Augen zum Himmel gewandt, mit erhobenen Händen Gott um Hilfe bat, änderte sich sogleich das Wetter.

Bei der grossen Neigung der Jungfrau zu Wasserreisen ist es sehr zu bezweifeln, dass sie an dem einsamen Leben in der Zelle Geschmack gefunden hat. Der Biograph versichert uns aber, dass sie immer von Epiphania bis zum Gründonnerstag sich allein in ihre Zelle einschloss und mit [S. 19:] Gebeten und Vigilien die Zeit hinbrachte. Eine Frau, die gern wissen wollte, was Genovefa in der Zelle trieb, büsste ihre Neugierde mit Verlust des Augenlichts. Als aber am Schlusse der Fasten die Heilige ihre Zelle verliess, machte sie die Unglückliche durch Gebet und Bekreuzigung wieder sehend. In ihrer Zelle brachte sie auch einen Knaben wieder zum Leben, der in einen Brunnen gefallen war, und drei Stunden darin gelegen hatte. Dieser erhielt bei der Taufe den sehr bezeichnenden Namen Cellumeris, weil er in der Zelle der Genovefa sein Leben wiedererlangt hatte.

Genovefa erreichte das hohe Alter von über 80 Jahren und wurde am 3. Januar beigesetzt. Ueber ihren Tod und das ehrenvolle Begräbnis zieht es der Vf. vor zu schweigen, weil er ein Liebhaber der Kürze ist. Dafür erwähnt er zwei Wunder an ihrem Grabe. Ein Knabe Prudens wurde dort vom Stein geheilt, und ein Gothe, dem beide Hände gelähmt waren, weil er am Sonntag gearbeitet hatte, verliess gesund das über dem Grabe erbaute Oratorium, nachdem er die Nacht vorher dort gebetet hatte.

Der rauhe Krieger Chlodovech ruhmwürdigen Angedenkens hat oft aus Liebe zu ihr Gefangene, ja sogar schwere Verbrecher auf ihre Fürsprache losgegeben. Ihr zu Ehren hatte er den Bau einer Basilica begonnen, die nach seinem Tode die durchlauchtige Königin Chlodechilde vollendete. Damit ist ein dreifacher Porticus verbunden, und Gemälde (pectora) schmücken sie, welche die Thaten der Patriarchen, Propheten, Märtyrer und Bekenner darstellen.

Die Vita schliesst mit der Aufforderung an alle die Unität in der Trinität, weil letztere durchaus königlich (regalis) sei in der Unität, zu bekennen und die Jungfrau Genovefa als Fürsprecherin anzurufen.

In welcher Zeit Genovefa gelebt hat, lässt sich ungefähr durch die erste Reise des Germanus und das Alter der Heiligen bestimmen. Germanus ging nach Prospers Chronik 429 nach Britannien. Damals war Genovefa eine ‚puella‘ oder ‚infans‘, also etwa 420 geboren. Da sie als Achtzigerin starb, darf man ihren Tod etwa in das Jahr 500 setzen.

Der Vf. schrieb die Vita nach seiner eigenen Angabe 18 Jahre nach dem Tode der Genovefa. Gleichwohl deutet er nirgends an, dass er sie persönlich gekannt habe. Gesehen hat er nur das Oelfläschchen, mit welchem die Heilige ihre Wunderkuren verrichtete. Im übrigen beruft er sich fortwährend auf die mündliche Ueberlieferung: ‚conperi iuxta traditionem seniorum‘, ‚aiunt‘ (öfter), ‚ut aiunt‘, ‚ut adserbant‘, ‚dicitur‘, ‚ferunt‘

Nr. 2: Gros über sein Bild im Panthéon

Antoine Gros: Explication des peintures de la coupole Sainte-Geneviève, zitiert nach CHENNEVIERES 1885, S. 35 ff.

Explication des peintures de la coupole Sainte-Geneviève, exécutées par Gros, de l'Institut, et rendues publiques le jour de la Saint-Charles [4. Nov. – Charles Borromée], fête du roi.

„L'éloge le plus doux au cœur de Charles X est l'éloge du modèle qu'il s'est donné.“
(Discours lu à la séance de l'Académie des Beaux Arts, le 2 octobre 1824.)

La sainte, protectrice de la France, portée sur un nuage, accompagnée de deux anges qui répandent des fleurs, descend vers les quatre monarques dont les règnes, remplis de bonnes actions, ont été les quatre époques les plus brillantes de la monarchie. Prosternés, ces monarques rendent hommage à la patronne de Paris. La sainte, une main étendue vers le ciel et l'autre étendue vers le groupe de Louis le Désiré [das ist Louis XVIII], assure à ce roi et à sa race la constante protection de l'Éternel.

La première époque est celle de Clovis, qui fonda la monarchie et qu'on voit, à la persuasion de Clotilde, sa royale épouse, reconnaître le saint Évangile. Clovis est revêtu de sa robe de baptême. Ce groupe est surmonté de trois petits anges qui, pour la première fois, font retentir les airs du nom de France.

Au-dessous du groupe est un trophée qui rappelle les victoires par lesquelles Clovis a délivré les Gaules du joug des Romains; un autel de druides renversé montre cette religion sanguinaire disparaissant sous celle du Christ.

Charlemagne forme la seconde époque; le peintre a cherché, par l'étendue même du groupe, à rendre et rappeler la grandeur et l'éclat du règne de ce monarque. Charlemagne, prosterné ainsi que son épouse auguste, d'une main élève le globe, symbole de l'empire, de l'autre maintient ses institutions, telles [S. 36:] que les Capitulaires et l'Université. Il remet sous la protection de la sainte et ses plans, et ses lois, et son empire.

L'ange qui porte la table des lois a pour pendant un ange portant une croix qu'il présente aux Saxons nouvellement convertis et amenés par Charlemagne au christianisme.

Le trophée rappelle les victoires remportées sur les nations du Nord et de l'Est.

Saint Louis remplit la troisième place et représente la troisième époque. C'est de lui que descend la longue suite de nos rois.

Prosterné avec la reine, sa femme, il montre à la sainte les fruits de ses travaux pour la religion et le bonheur de son peuple.

Deux anges portant des étendards signalent les deux croisades du saint roi et le triomphe de la croix sur le croissant, confondu avec un monceau d'armes, trophée de la guerre contre les Sarrasins.

La quatrième époque est celle de la Restauration.

Louis XVIII, accompagné et soutenu filialement par son auguste nièce [das ist die Duchesse d'Angoulême] (la nouvelle Antigone), tourne ses regards vers la sainte de Nanterre, la patronne de Paris. Il l'invoque pour la France, dont il tient d'une main le globe fleurdelisé, qu'il joint, dans sa prière, à la table portée par deux anges, où la Charte, l'œuvre de ses veilles, est gravée. De l'autre main, le monarque désiré et réparateur couvre de son sceptre le jeune duc de Bordeaux, que deux anges viennent de déposer à ses genoux. L'un de ces anges montre que c'est un don du ciel; l'autre jette dans les abîmes le triste voile, le crêpe noir et funeste dont sa naissance reste enveloppée.

A l'apparition du roi et de son immortel ouvrage, cette Charte sublime, l'ange de la paix descend, apparaît et fait taire les orages.

L'auguste princesse, la nouvelle Marie-Thérèse, lève les yeux vers le ciel, qui s'ouvre au-dessus de saint Louis: elle voit Louis XVI et la reine qui reposent dans le séjour des bienheureux.

La reine y fait remarquer au roi martyr que sa famille règne toujours. Louis XVI, levant les yeux où rayonne encore le pardon, bénit, en invoquant le Très-Haut, et la France, et la Charte.

Entre le roi et le jeune Louis XVII qui tressaille de joie en revoyant sa sœur, la douce colombe, la victime dévouée, madame Élisabeth est dans le recueillement auprès du roi, son frère chéri.

Sous le groupe de Louis XVIII et sur un monceau de vieux lauriers jonchés de couronnes murales, de canons enfouis, s'élèvent des lauriers frais, des couronnes murales nouvelles, où l'on distingue celles du Trocadéro, de Cadix et de Madrid.

Une branche d'olivier règne sur le tout, et le monarque demande à la [S. 37:] sainte et la paix divine, et la conservation des jours précieux du duc de Bordeaux.

Toute la peinture de la coupole comporte une superficie de 3,256 pieds.

Gros.

1824

Nr. 3: Chennevières' erste Eingabe vom 28. Feb. 1874

Zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 72 ff.

Ministère de l'Instruction publique,
des Cultes
et des Beaux-Arts.
Direction des Beaux-Arts.

Palais-Royal, le 28 février 1874

Rapport à Monsieur le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts.

Monsieur le Ministre,

La France a possédé, pendant ces quarante dernières années, une des plus magnifiques légions d'artistes dont elle ait jamais pu s'enorgueillir. Cette légion a compté les plus grands peintres d'histoire, les plus poétiques paysagistes, les plus charmants peintres de genre, et à leur école sont venues se former les écoles du monde entier. Ils ont valu à notre pays sa gloire la moins contestée; et nous leur devons ces triomphes de 1855 et de 1867, qui feront date dans l'histoire de l'art universel.

Et cependant, Monsieur le ministre, ceux qui aujourd'hui réfléchissent à la puissance qui animait cette rare époque, en sont parfois à se demander si l'administration Française a su en

tirer, pour le pays, tout l'honneur qu'il était possible d'en obtenir. Je suis porté, quant à moi, à regretter qu'on ait laissé se perdre une telle force de bataillons incomparables dans des entreprises morcelées et un peu éparpillées, et où ils pouvaient ne donner qu'à contrecœur. Tantôt des artistes illustres ont été fatigués à de petites besognes, tantôt on n'a pas su leur fournir l'occasion de produire ce qu'ils avaient en eux. Or, la direction des beaux-arts a pour première raison d'être de faire produire des [S. 73:] œuvres grandes ou exquises, selon la nature des talents qu'elle rencontre et selon les cadres qu'elle trouve à leur offrir.

Ces cadres, dans toutes les époques célèbres, ce sont quelques monuments sur les murailles desquels se résumant et se concentrent les efforts de chaque école dans son expression la plus haute, et qui avec le temps servent de types aux historiens de l'art. Sans parler des merveilles des églises et de palais de Florence, de Rome, de Venise et d'Anvers, nous pouvons citer en France Fontainebleau au XVI^e siècle, le Louvre, l'Hôtel Lambert et Versailles au XVII^e siècle, l'Hôtel Soubise au XVIII^e; mais au XIX^e siècle, nous devons confesser que si la ville de Paris peut se vanter de la décoration de ses Églises, et de ce qui fut son Hôtel de Ville, si la Direction des Bâtiments Civils s'apprête à nous livrer un Opéra brillamment et savamment orné, la direction des beaux-arts proprement dite aurait peine à citer un monument dont elle puisse dire que la décoration soit son œuvre. J'aurais cette ambition, Monsieur le ministre, pour votre administration des beaux-arts, qu'il en pût être autrement. Je voudrais utiliser au décor d'un Monument digne de ce nom, d'un monument vraiment national, le groupe qui nous reste de cette superbe armée dont je parlais au début, groupe qui, s'il regrette nos plus glorieux chefs d'école, vient de montrer à Vienne que la France n'a point perdu la suprématie en matière d'élégance et de goût.

Ce Monument existe, c'est le Panthéon, c'est Sainte-Geneviève, c'est la basilique élevée au XVIII^e siècle à la patronne de Paris et des Gaules. Sainte-Geneviève est à coup sûr l'Édifice de Paris le plus renommé dans nos provinces et à l'étranger; c'est lui qui, de sa colline sainte, domine la Ville entière et semble le plus puissant effort de sa magnificence. Et, chose singulière, quand tous les édifices de Paris ont été, depuis un demi-siècle, décorés à l'envi de peintures et de sculptures par les diverses administrations qui tenaient à occuper le talent des artistes et à laisser trace de leur passage, celui-là seul a été complètement négligé, si ce n'est par la Restauration(1)⁹²⁸ qui a confié au baron Gros la décoration fameuse de sa lanterne, et au baron Gérard le quatre pendentifs qui furent l'œuvre d'une vieille femme affaiblie sans doute, mais vaillante jusqu'au bout, selon le tempérament de sa génération héroïque.

Il convient aussi de ne pas oublier l'essai qui fut confié en 1848 à un artiste éminent, de la décoration du Panthéon au moyen de grands cartons qui devaient y représenter l'histoire de l'humanité; mais ce cycle de compositions philosophiques dont nous avons vu un certain nombre aux Expositions de 1853 et de 1855, ne pouvait plus s'appliquer à un temple qui, trois ans plus tard, [S. 74:] était rendu au culte, et la tentative en resta là, après avoir fourni à M. Chenavard l'occasion de donner la mesure de sa vaste culture d'esprit, de son abondante invention et de son respectueux sentiment des grands maîtres.

J'ai pensé, Monsieur le ministre, qu'au lieu de disséminer, ainsi que l'a souffert trop souvent une fâcheuse tradition, les ressources du budget des beaux-arts dans de médiocres commandes vouées à la dispersion, il était vraiment plus digne de la confiance que vous avez bien voulu m'accorder, de consacrer en bloc une grosse part de ce budget pendant trois ou quatre exercices, à entreprendre, combiner, mûrir et conduire à bien, si c'est possible, la décoration complète, immense et infinie dans ses détails d'un tel édifice national, décoration étudiée d'abord en son ensemble, puis dirigée, dans toute l'unité de son invention, de manière à en former un vaste poème de peinture et de sculpture à la gloire de cette sainte Geneviève qui restera la figure la plus idéale des premiers temps de notre race, poème où la légende de la patronne de Paris se combinerait avec l'histoire merveilleuse des origines chrétiennes de la France.

Quand vous aurez inauguré, Monsieur le ministre, le pompeux monument de l'Opéra, où notre pays a voulu montrer sans marchander, et en réunissant le faisceau de ses plus brillants artistes, ce que peut son génie appliqué à l'architecture des fêtes théâtrales, il sera intéressant de constater que les œuvres qui exigent plus particulièrement la gravité et la vigueur solide conviennent encore à nos artistes, et qu'après avoir fait preuve, aux yeux de l'Europe, de dons inestimables d'esprit, de grâce et d'élégance, ils sont capables de remonter aux sommets les plus sévères et les plus nobles de l'art religieux et patriotique.

Si cette pensée vous agréait, Monsieur le ministre, je vous prie de vouloir bien m'autoriser, dès aujourd'hui, à étudier, de concert avec M. l'architecte de Sainte-Geneviève, et après m'être assuré que la direction des bâtiments civils, de qui relève le Monument, n'a point d'autres vi-

⁹²⁸ Anmerkung im Text: Le lecteur reconnaîtra ici mon erreur; il a vu plus haut que la Restauration avait achevé et inauguré la coupole de Gros, mais qu'à l'Empire re nt [sic] l'honneur de l'avoir commandée.

sées pour son ornementation, un projet qui, avant d'être exécuté dans une période d'années assez étendue, puisqu'il n'emploiera qu'une part du crédit habituel consacré à la décoration des édifices publics, exigera de fort longues réflexions, des combinaisons décoratives fort compliquées, et qui, pour voir ses premiers travaux commandés sur les ressources de 1875, a besoin d'être sagement préparé pendant le cours presque entier de la présente année.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect,
Monsieur le ministre,
votre très humble et très dévoué serviteur,
Le directeur des beaux-arts,

Ph. de Chennevières

Approuvé: Le Ministre de l'instruction publiques du Cultes et des Beaux-arts
De Fourtou

Nr. 4: Chennevières' zweite Eingabe vom 7. Mai 1874

Zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 76–79.

Paris, le 7 mai 1874

Monsieur le ministre,

Vous avez bien voulu approuver le rapport en date du 6 mars dernier, où je proposais à Votre Excellence de confier à quelques-uns de nos peintres et de nos sculpteurs les plus éprouvés la décoration de la basilique nationale de Sainte-Geneviève, décoration „où la légende de la patronne de Paris se combinerait avec l'histoire religieuse de la France“. Je me suis appliqué, Monsieur le ministre, à étudier avec M. Louvet, architecte de Sainte-Geneviève, les plus sages conditions d'exécution de ce projet, et nous avons reconnu que, pour le mettre d'accord avec la grandeur et l'unité vraiment admirables du monument, il convenait de morceler le moins possible l'ensemble des travaux et de confier à un seul artiste chacune des parois de la croix latine dont il affecte la forme.

Ce n'est pas que le système régulier de colonnes engagées qui règne sans intermittence, à intervalles rapprochés et étroits, autour de l'édifice, n'offrit de graves difficultés à vaincre; mais j'ai proposé à M. l'architecte, qui a bien voulu accepter ma solution, de faire passer les compositions, par une sorte d'illusion de perspective, à l'arrière des colonnes, ce qui a permis de prolonger chacune des compositions dans trois entre-colonnements. Le quatrième entre-colonnement de chaque paroi, isolé de l'axe principal, tout en restant livré à la même main d'artiste, sera le cadre d'un sujet spécial.

Quant aux deux panneaux avec archivolte qui sont voisins des portes, aux deux chapelles de la Vierge et de sainte Geneviève et à l'abside, ils offraient naturellement des places distinctes propres à la peinture, et qui ont pu être confiées à des artistes différentes.

Le bandeau général à la hauteur de l'imposte des arcades de l'entrée, qui coupe les entre-colonnements aux deux tiers de leur hauteur et règne tout autour de l'édifice, divisait forcément les parois en deux systèmes de sujets, et la zone supérieure nous a paru propre à un immense déroulement de processions de personnages sacrés, pensée très convenable à une église où les reliques de la sainte ont motivé dans tous les siècles des processions traditionnelles. La condition essentielle d'harmonie, plus indispensable ici que dans la décoration des chapelles isolées d'une même église, a exigé que la partie de ces processions qui domine sur chaque paroi les grandes compositions inférieures, fût confiée au même peintre que les compositions maîtresses.

Étant donné le thème accepté par vous, Monsieur le ministre, l'ordon[S. 77:]nance générale des sujets à traiter découlait assez logiquement d'elle-même; et je n'ai eu qu'à invoquer le bon aide de M. Bonnefoy, doyen de Sainte-Geneviève, pour obtenir de lui, dans le sens qu'il m'avait suffi de lui indiquer, toute une série de motifs entre lesquels nous n'avons eu qu'à choisir.

La prédication et le martyr de saint Denis, premier apôtre de Paris et comme introducteur du christianisme dans les Gaules, m'ont semblé convenir aux deux panneaux avec archivolte qui se trouvent à la droite et à la gauche de l'entrée de l'église. Je vous proposerai de confier ces deux sujets, le premier à M. Galland, le deuxième à M. Bonnat.

La grande nef, dans tout son développement, appartenait de droit aux traits principaux de la vie de sainte Geneviève, patronne de l'édifice.

Le premier entre-colonnement à droite représenterait l'éducation de sainte Geneviève, et les trois entre-colonnements suivants, réunis en une seule composition, représenteraient la vie pastorale de la jeune sainte. Je proposerai à Votre Excellence de les confier à M. Puvis de Chavannes.

Le premier entre-colonnement à gauche représenterait Attila marchant vers Paris, après avoir brûlé Trèves, Metz, etc.; les trois entre-colonnements suivants représenteraient sainte Geneviève calmant la multitude affolée par la nouvelle qu'Attila se dirige sur Paris, et prophétisant que la ville ne subira pas l'invasion du Fléau de Dieu. Je vous proposerai, Monsieur le ministre, de confier ces deux compositions à M. Delaunay.

Les trois premiers entre-colonnements à gauche de la grande nef, après le dôme, représenteraient sainte Geneviève au milieu des horreurs de la famine pendant le siège de Paris par les Francs; elle a réuni la flottille avec laquelle elle va ravitailler Paris. Le quatrième entre-colonnement la montrerait distribuant des provisions au peuple qui l'acclame. Bien que le talent qui place M. Meissonier si haut dans l'estime de l'Europe ne se soit exercé que dans des œuvres d'un genre tout différent, et j'allais dire opposé, je crois qu'il serait extrêmement intéressant d'offrir à ce vigoureux artiste l'occasion de lutter sur une large surface contre des difficultés nouvelles pour lui, et je vous proposerai, Monsieur le ministre, de lui confier l'exécution de ces deux compositions.

Dans les trois entre-colonnements à droite de la grande nef, après le dôme, seraient représentés les derniers instants de la sainte devenue vieille et vénérée du peuple, conseillère des rois, consolatrice des malheureux, et l'honneur de la patrie. – Dans le dernier compartiment, se verrait sainte Clotilde faisant déposer les restes de son amie dans le tombeau de Clovis, en l'église encore inachevée des Saints-Apôtres, qui deviendra plus tard l'église de Sainte-Geneviève. Je vous proposerai, Monsieur le ministre, de confier à M. Gérôme [sic] ces deux compositions.

J'ai pensé, Monsieur le ministre, que les deux bras de la croix devraient [S. 78:] être consacrés aux quatre grandes époques, ou mieux aux quatre grandes figures chrétiennes de la France: Clovis, Charlemagne, saint Louis et Jeanne d'Arc.

Dans le bras droit de la croix, celui où se voit l'autel placé sous l'invocation de sainte Geneviève, les trois premiers compartiments à gauche seraient remplis par le vœu de Clovis à la bataille de Tolbiac, et le quatrième représenterait son baptême. Ces deux compositions seraient confiées à M. Jos. Blanc.

Les trois premiers entre-colonnements à droite représenteraient le couronnement de Charlemagne par le pape Léon III, et le quatrième compartiment le montrerait entouré de paladins, de lettrés et de jurisconsultes. Ces deux compositions seraient confiées à M. Lehmann.

Dans le bras gauche de la croix, celui où est placé l'autel de la Vierge, les trois premiers compartiments seraient remplis par le sujet de saint Louis rendant la justice et fondant les grandes institutions qui ont fait sa gloire, la Sorbonne, les Quinze-Vingt, l'abolition des combats judiciaires; et le dernier entre-colonnement le montrerait captif des Sarrasins qui le demandent pour roi. Ces deux compositions seraient confiées à M. Cabanel.

Les entre-colonnements à droite seraient confiés à M. Baudry, qui y représenterait Jeanne d'Arc devant Orléans ou à Reims et dans sa prison.

Les deux chapelles de la Vierge et de sainte Geneviève seraient confiées, celle de la Vierge à M. Gustave Moreau, celle de sainte Geneviève à M. J.-F. Millet, et l'abside avec les compartiments qui en dépendent et où serait représenté le Christ (*Vivat Christus qui diligit Francos*, comme disait la loi salique) montrant en vision à l'ange de la France les destinées de son peuple (*Gesta Dei per Francos*), l'abside serait confiée à M. Chenavard auteur des cartons destinés en 1848 à la décoration du Panthéon.

M. l'architecte, défenseur légitime des belles lignes de l'œuvre de Soufflot, m'a fait observer avec raison que les piliers qui supportent la coupole et les nefs, de même que les parois intérieures des murs à droite et à gauche de la porte principale, ne pourraient, sous peine d'être diminués dans leur aspect solide, être couverts de peinture, et que de grandes figures sculptées y seraient plus convenablement adossées. J'ai cru que les statues des grands patrons, des grands docteurs et des saints les plus populaires de l'Eglise de France rempliraient dignement ces places, et, sur les indications de M. le doyen de Sainte-Geneviève, j'ai choisi les noms de saint Denis, saint Remi, saint Germain, saint Martin, saint Eloi, saint Grégoire de Tours, saint Bernard, saint Jean de Matha, saint Vincent de Paul, le vénérable de la Salle.

A droite et à gauche de la porte principale, seraient placés: saint Denis, qui pourrait être confié à M. Perraud; saint Remi, confié à M. Cavalier; – [S. 79:] adossés aux gros piliers du dôme faisant face à l'entrée, saint Germain, confié à M. Chapu; saint Martin, confié à M. Cabat; – faisant face à l'abside, saint Bernard, confié à M. Carpeaux; saint Jean de Matha, confié à M. Hiolle; – faisant face à la chapelle Sainte-Geneviève, saint Eloi, confié à M. Mercié; saint Grégoire de Tours, confié à M. Frémiet; – faisant face à la chapelle de la

Vierge, saint Vincent de Paul, confié à M. Falguière; le vénérable de la Salle, confié à M. Montagny. La statue de la vierge, destinée à sa chapelle, serait confiée à M. P. Dubois; la statue de sainte Geneviève, destinée à sa chapelle, serait confiée à M. Guillaume.

M. Galland, professeur d'art décoratif à l'école des beaux-arts, serait chargé de l'exécution de l'encadrement ornemental des compositions.

Tel est, Monsieur le ministre, l'ensemble des travaux que je vous proposerai d'attribuer à des artistes dont les noms sont tous connus de vous. Si vous approuvez l'ordonnance générale et le plan de cette vaste entreprise, et si vous voulez bien donner votre agrément à la présente distribution de peintures et de sculptures, dont les dépenses se répartiraient sur les quatre plus prochains exercices du budget des beaux-arts, j'ai la ferme conviction, basée sur leurs œuvres déjà renommées, que les artistes dont je vous ai soumis la liste feront honneur à votre confiance; vous leur aurez ouvert un large concours, mémorable peut-être, utile en tous cas à l'émulation de la génération actuelle, et où, surexcités par la solennité du monument et par le but national de l'œuvre, ils n'épargneront, à coup sûr, ni leurs forces ni leur courage.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, Monsieur le ministre, votre très humble et très dévoué serviteur.

Le directeur des beaux-arts,
Ph. de Chennevières.

Vermerk auf der Vorderseite:

Approuvé:

Le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts
De Fourtou.

Nr. 5: Bonnefoys Konzept

Mit hoher Wahrscheinlichkeit 1874. Archives Nationales, F²¹ 4403, Dossier 1874. Décoration de l'église patronale de Sainte-Geneviève. Programme des peintures et sculptures. Bei den Listen mit Namen von Heiligen stammt die rechte, kursiv gesetzte Spalte aus F²¹ 4403, Dossier 1876.

Décoration de l'Eglise Patronale Ste Geneviève

Programme des Peintures et Sculptures.

Les Peintures et les Sculptures, qui doivent décorer l'Eglise de Ste Geneviève, sont destinées à reproduire à grands traits (ce que nous appellerons par une association de mots dont nous demandons la permission de nous servir, parce qu'elle nous paraît seule exprimer d'une manière à la fois complète et précise, le programme adopté:)

L'HISTOIRE RELIGIOSO-NATIONALE DE LA FRANCE

Tous les sujets traités, tous les personnages représentés, seront marqués de ce double signe de Chrétien et de Français. La nature de l'Edifice réclame qu'il en soit ainsi. La Basilique de Ste Geneviève est, en effet, à la fois un temple catholique et un monument national; c'est consacrer ce double caractère que d'écrire sur ses murailles par la patelle et le ciseau, comme d'autres l'ont fait dans les livres par la plume et le crayon, les grandes œuvres qu'ont accomplies nos ancêtres, au double titre, confondu dans leur personne, de Chrétien et de Français. C'est là la mission qu'a été confiée aux artistes éminents dont on lira plus loin les noms, sur la proposition de M. le Marquis de Chennevières, Directeur Général des Beaux-Arts.

Peintures

Les Peintures se divisent en cinq parties:

1. Celles de l'Abside.
2. Celles de la grande nef.
3. Celles des deux bras de la croix.
4. Celles des chapelles de Ste Geneviève et de la Vierge.
5. Celles du bas de l'Eglise, séparé de la grande nef par plusieurs marches et comprenant deux panneaux avec archivolt.

Il faut ajouter que les peintures de la grande nef et celles du deux bras de la croix se diviseront elles-mêmes en deux parties séparées par le bandeau général qui occupe les parois aux deux tiers de leur hauteur. La partie inférieure sera consacrée aux grandes compositions dont nous allons indiquer ci-après les sujets; la zone supérieure comprendra en suivant l'ordre des siècles les personnages dont le nom et la vie appartiennent tout ensemble à la Religion et au Pays et qui complètent ainsi dans la variété de leur caractère respectif et de leurs œuvres: l'histoire religio-nationale de la France.

Der in □ stehende Text ist durchgestrichen:

□

Peintures de l'Abside.

Les peintures de l'abside sont le point de départ et comme le prologue de cette grande histoire le sujet a été proposé ainsi:

Jésus Christ montrant, dans une vision, à l'ange de la France les grandes destinées du peuple dont il lui a confié la garde.

Une double épigraphe complétera la donnée du sujet – la première est tirée de la plus ancienne de nos lois Françaises, la loi Salique: *Vivat qui diligit Francos Christus!* La seconde est emprunté à l'un de nos plus vieux historiens Grégoire de Tours: *Gesta Dei per Francos!*

Complément des § II & III qui précèdent.]

Peintures

de la partie supérieure du parois de la Grande Nef et des Bras de la Croix

Ces peintures, nous l'avons dit dans l'Exposition Générale du programme, sont destinées à compléter les grandes pages de notre histoire religio-nationale qui occupent la partie inférieure des murailles de la Grande Nef et des bras de la croix. Ces peintures complémentaires représentent, s'échelonnant de long des siècles depuis les premiers jours de la Gaule chrétienne les personnages éminents mêlés, sous des formes diverses, à l'histoire de notre pays et qui en sont l'immortel honneur – Pour rester exactement dans les termes de ce programme et fermer par là toute voie aux discussions qui naîtraient fatalement de l'adoption de tout autre ordre d'idées, on a choisi, entre tous ces personnages ceux que la postérité salue du nom de saints, c'est à dire dont la gloire est la plus pure et la mémoire respectée de tous.

Les panneaux supérieurs de la Grande nef feront passer sous nos regards les grands et saints personnages qui ont vécu avant Sainte Geneviève du I^{er} au V^e, c'est à dire pendant les temps où l'Evangile prenait progressivement possession de la Gaule. Les peintures des panneaux supérieurs des deux bras de la croix continuent cette succession de personnages depuis le V^e siècle jusqu'à nos jours.

L'illustre Vierge de Nanterre servira, si nous pouvons ainsi parler, de point de rencontre à ces deux phases de notre histoire religio-nationale. Elle est, en effet, pour la France, la floraison en quelque sorte, floraison splendide des siècles chrétiens qui l'ont précédée comme sa douce et puissante influence semblera, après elle présider [sic] à l'épanouissement complet de cette foi évangélique qui a donné à notre pays tant de siècles de grandeur et de prospérité.

Les dispositions et l'ordonnances de ces peintures auront lieu selon le goût et les inspirations de chaque artiste. Les personnages qui doivent y figurer seront représentés soit isolément soit par groupe, de manière à former [sic] tableau, comme l'ont fait tour à tour les grands maîtres.

Nous avons fait une part un peu plus large aux illustres pontifes qui ont fondé nos premières églises et, on cela, nous avons cru obéir à ce double sentiment de vérité et de justice qui faisait dire à un des plus célèbres historiens de la Réforme: „Il est incontestable que les Evêques ont fait la France comme les abeilles font leur ruche.“ Mais à coté se trouvent une foule d'autres saints personnages près [sic] dans tous les rangs, à tous les âges, et dans toutes les situations de la vie: Princes, moines, Reines, soldats, jeunes filles et vieillards, artisans et gentilshommes écrivains et martyrs, de façon à ménager à l'artiste toutes les oppositions désirables de figure, de caractère, de costume; de façon aussi à ce que notre histoire écrite sur les murailles de l'Eglise patronale de Paris, résumée – d'un coté, dans les grands faits qui résument le mieux le génie de la France et son action dans le monde – d'un autre coté dans les noms illustres de ses fils dont les vertus et les œuvres l'ont honorée davantage – se déroule aux yeux du spectateur comme un magnifique, comme un incomparable panorama qui n'aura de pareil dans aucun autre monument, dans aucun autre pays.

Der in □ stehende Text ist durchgestrichen (geschrieben in roter Tinte):

[(voir les additions, du No. 4 au No. 11)]

Addition No. 4

M. Puvis de Chavannes.

(Les quatre premiers siècles)

Evêques – Les premiers apôtres de la Gaule.

St Lazare de Marseille

St Gratian de Tours

St Trophime d'Arles

St Maximin d'Aix

St Martial de Limoges

St Saturnis/Saturnis de Toulouse

St Aust... de Clermont
St Firmin d'Amiens
St Paul de Narbonne
St Lucien de Beauvais
Clément de Metz
St Paterne (?) de Vannes.

Martyrs

St Ferriol ... à Veinne
St Julien soldat à Brionde
St Baudelle à Nîmes
Sts Crépin et Crépinien à Soissons
St Lucain en Beauce

Martyres

Ste Blandine à Lyon
Ste Solande à Sens.

Divers

Ste Madeleine à la Ste Beaume
Ste Marthe à Tarascon
(Une vingtaine de personnages)

Addition No. 5

M. Delaunay
(Les quatre premiers siècles)

Evêques

St Pothin de Lyon
St Nicaise de Rouen
St Didier de Langres
St Saintin de Meaux et Verdun
St Latuin de Secz (?)
St Justin de Tarbes
St Julien du Mans
St Marcellin d'...
St Gendolph de Cahors
St Xyste de Reims et Soissons.

Martyrs

St Quentin, de l'ordre sénatorial dans le Normandois
St Sapoul/Papoul à Carcassonne
St ... à Mouoins
Saints Donatien et ...gatie à Nantes.

Martyres

Ste Reine à Autun
Ste Florine à Clermont
Ste Paschanie à Dijon
Ste Fauste à Auch.

Divers

St Malh..., prêtre, dans le Sarisis
St Audéot, sous-diacre envoyé dans le Virarais par St Polycarpe.

Addition No. 6

M. Meissonier
(Les quatre premiers siècles)

Evêques

St Front de Périgueux
St Savinien de Sens
St Georges de Puy
St Mem.../Men...de Chalons
St Caprais d'Agen
St Hilaire de Poitiers
St Poreg... d'Auxerre
St Satrope de Saintes
St Prival de Monde
St Aphrodise de Béziers
St Taurin d'Auch
St Clair de Nantes

Martyrs

St Symphorien d'Augun
St Victor de Marseille
St Cumarante d'Albi
St Serer à Aire

Martyres

Ste Saturnine à Arras
Ste Benoite à Sens
Ste Mondane à Cahors
Ste Honorine à Rouen

Divers

St Salomon, Roi de l'Armorique [...]
St Pourg... moine en Auvergne
(une vingtaine de personnages)

Addition No. 7

M. Laurens
(Les quatre premiers siècles)

Evêques

St Ruf d'Avignon
St Domine de Digne
St Taurin d'Evreux
St Bénigne de Dijon
St Amateur d'Autun
St Eubert de Lille
St Ausome d'Angoulême
St Ma... de Toul
St Rieul de Senlis
St Emilien de Valence
St Exupère de Bayeux
St Demètre de Gap

Martyrs

St Sarres à Troyes
St Marcel à Chalons
St Ponce à Narbonne
St Ferreot à Besançon.

Martyres

Ste Valérie à Limoges
Ste Soline à Chartres
Ste Foi à Agen
Ste Macre à Reims

Divers

St Béat, anachorète à Laon
St Virent, prêtre, disciple de St Hilaire de Soitiers à Olonne
(Une vingtaine de personnages)

Addition No. 8

M. Blanc – Clovis. –
(V^e, VI^e, VII^e, VIII^e Siècles)

Evêques

St Marcel de Paris
St Médard de Noyon
St Aubin d'Angers
St Loup de Troyes
St Aignan d'Orléans
St Arbogaste de Strasbourg
St Mammert de Vienne
St Waast d'Arras
St Lo de Coutances
St Amand de Rodez
St Dolphin de Bordeaux
St Sulpice de Bourges
St Prosper d'Aquitaine
St Ausile de Fréjus.

Prêtres et moines

St Cloud et St Merry

Martyrs

St Aigulphe à Blois (?)
St Julie en Corse

Princes et princesses

Ste Clotilde
Ste Radegonde
Ste Bathilde
St Gontiom (?) et St Sigismond, rois de Bourgogne

Divers

Ste Aure, abbesse à Paris
Ste Odile, abbesse, fille d'un duc d'Alsace
(vingt quatre personnages qu'on peut réduire à une vingtaine)

Addition No. 9

M. Lévy – Charlemagne
(VIII^e, IX^e, X^e, XI^e Siècles)

Evêques

St Léon IX, pape
St Claude de Besançon
St Yves de Chartres
St Didier de Rennes
St Leon de Bayonne
St Vindicien de Cambrai
St Gerault de Macon

F²¹ 4403, Dossier 1876

Zusammengeheftet mit einer Notiz vom 29. April 1876:
Ministère de l'Instruction publique, des Cultes Et des Beaux-
Arts. direction des Beaux-Arts.

M^r Blanc

V^e, VI^e, VII^e, VIII^e, IX^e, X^e, XI^e, XII^e Siècles

Evêques

St Léon IX Pape
St Marcel, de Paris
St Médard de Noyon
St Lo, de Coutances
St Aubin d'Angers
St Aignan, d'Orléans
St Arbogaste de Strasbourg

St Euriaf (?) de Dol en Bretagne

Prêtres et moines

V. Bède, historien
St Albion, moine de Fleury
St Leufroy, abbé à Evreux
St Benoît d'... en Longuedoc
St Paschasé Radbert, abbé à Corbie

Martyrs et martyres

Ste Solange, patronne du Berri
St Severien à Nevers
Ste Lesmille et ses petits-fils, S..., S..., M... à
Langres

Vierges et abbesses

Ste Austuberte, abbesse en Normandie
Ste Maure, vierge à Troyes

Divers

Ste Riebarde, impératrice, femme de Charles le
Gros.

Addition No. 10

M. Cabanel – St Louis
(XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e Siècles)

Evêques

St Hugues de Grenoble
St Guillaume de St Briene
st Authelme de Belley
St Pierre de Tarantaise
... Pierre cardinal de Luxembourg, à Metz.

Prêtres et moines

St Yves de Tréguier, recteur en Bretagne
St Hugues, abbé de Cluny
St Bruno, fondateur des Chartreux
St Robert de Molesme, fondateur de Cîteaux
St Etienne de Muret, fondateur de l'ordre de
Grandmont
St Felix de Valois et St Pierre Nolasgne des
captifs [Auslassungszeichen im Text]

Princes et princesses

B^{se} Isabelle, sœur de St Louis, fondatrice de Long-
champs
Comte Slzear (?) et sa femme Delphine, très célè-
bres en Provence
Ste Jeanne de Valois fille de Louis XI
Ste Françoise d'Amboise Duchesse de Bretagne.

Abbesses

Ste Colette, reformatrice des Clarisses en Picardie
B^e Jeanne de Ma... de Tours.
Divers
St Roch de Montpellier
St Benezet d'Avignon
(Une vingtaine de personnages)

Addition No. 11

M. Baudry Jeanne d'Arc
16^e, 17^e, 18^e, 19^e siècle.

Evêques

St François de Gabs (?)

Prêtres et moines

St. François Regis
Ven. Cesar de Bus fondateur de ...
... & Ven. Gugnion de Montfort fondateur de ...
Ven. curé d'ars (?)

Martyrs

Vener. ..., ... mis à mort en chine

Princesses

B Jouisie de Javrie (?), fille de Louis XV
Ven. Marie Clotilde de ..., Reine de ...

Vierges et abbesses

Ste Jeanne de chantal
... Germaine Confers
B Marguerite né de Ch...

St Waast d'Arras

St Amand, de Rhodéz
St Delphin, de Bordeaux
St Sulpice de Bourges
St Ausile, de Fréjus
St Dizier de Rennes
St Léon de Bayonne.

Prêtres et Moines

St Cloud
Ven^{ble} Bède Historien.

Martyrs et Martyres

St Agulphbe, à Blois
St Julie en Corse
Ste Solange patronne du Berry
St Séverien, à Nevers.

Princes et Princesses

Ste Clotilde
St Gontran, roi de Bourgogne
Ste Radégonde.

Divers

*Ste Odile, abbesse, fille d'un duc d'Alsace (très populaire en
Alsace).*

F²¹ 4403, Dossier 1876

*Zusammengeheftet mit einer Notiz vom 29. April 1876:
Ministère de l'Instruction publique, des Cultes Et des Beaux-
Arts. direction des Beaux-Arts.
M^r Levy
du XII^e Siècle au XIX^e Siècle*

Evêques

St Anthelme, de Belley
St Guillaume, de St Brienc
St Pierre, de Tarantaise
St François de Sales
St Pierre de Luxembourg, Cardinal, à Metz.

Prêtres et Moines

St Yves, de Tréguier, recteur en Bretagne
St F^{mo} Regis
St Bruno, fondateur des Chartreux
St Robert de Molesme, fondateur de Cîteaux.
*St Félix de Valois, et St Pierre Nolasque, fondateurs de
l'ordre de la merci pour la rédemption des captifs*

Princes et Princesses

Ste Jeanne de Valois, fille de Louis XI.
B^{se} Françoise d'Amboise, Duchesse de Bretagne

Vierges et Abbesses

Ste Jeanne de Chantal
Ste Colette, en Picardie

Divers

St Roch de Montpellier
St Benezet, d'Avignon

Divers

Le B Labre

(14 personnages)

toute cette partie [...] est supprimée [...] P. Baudry, lequel [...] demandé à remplir complètement les 8 compartiments par huit sujets de l'histoire de Jeanne d'Arc; [...]

Liste mit 90 Städtenamen.

Nr. 6: Lameire über seine Tapisserien im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 119 f.

Les deux tapisseries exécutées d'après les cartons et modèles de M. Ch. Lameire, par la manufacture des Gobelins, et destinées à l'ornementation des deux chapelles du transept de la basilique de Sainte-Geneviève, mesurent chacune 9^m,30 de haut, sur 3^m,81 de large. Le modèle destiné à la chapelle de sainte Geneviève et qui est en cours d'exécution à la manufacture, affecte, avec les éléments plus vigoureux du style Louis XIII, le style Louis XV, afin de rappeler l'époque de l'édification du monument. Le fond est pourpre chaud; l'ornementation s'enlève en clair. Le fond de la bordure est la même, afin de bien faire compter toute la tapisserie d'une extrémité à l'autre. Cette bordure est formée par un quadrillé rehaussé en clair avec des motifs rosaces intercalaires. – Le motif supérieur de la tapisserie proprement dite reproduit la médaille de bronze que l'évêque d'Auxerre remit à Geneviève enfant. De ce point, des guirlandes de fleurs et de feuillages se déroulent et vont s'attacher sur la bordure. Elles forment dais et couronnent le motif principal. – Il est conçu dans l'esprit des grands motifs d'armes de France, avec pavillon et tenants connus sous le nom de *grandes chancelleries* (le *pavillon*, ou tente royale, sous lequel deux figures d'anges ou d'animaux symboliques tiennent l'écu).

L'écu des armes de la ville dont sainte Geneviève est la patronne, occupe le milieu d'un cartouche bouclier aux écailles d'or; la place des honneurs est occupée par un agneau à genoux entouré de gerbes de blé et de fleurs des champs; il repose sous un lambrequin vert agrémenté d'or. – De chaque côté du cartouche et sortant de [S. 120:] gaines y attenantes, sont deux figures en grisaille-camaïeu: le Courage civique, représenté par un Franc chevelu qui tient la framée et le casque ailé; et la Bienfaisance, sous les traits d'une jeune femme voilée qui distribue le pain de l'aumône. – Au bas du cartouche, sur un volumen déroulé et volant, la devise *Pro Patria*, et au-dessous, un lion de face aux ailes déployées symbolise la Force. Sa queue double donne naissance à deux gigantesques rinceaux camaïeu colorés qui se déroulent sur le fond et forment l'ornementation principale. – Puis une large litre formée de guirlandes de chêne termine la tapisserie.

La tapisserie de la chapelle de la sainte Vierge offre la même disposition et une grande similitude dans l'ornementation; seulement le ton général de la teinture est bleu. – La guirlande offre un mélange de rosés, de lis et de pivoines. Une couronne de roses blanches est placée au sommet, de même que la médaille de sainte Geneviève. Le cartouche milieu reproduit le monogramme de la sainte Vierge. Il est dominé par une couronne d'étoiles rayonnantes et les deux tenants sont deux figures d'anges ailés, sortant de [S. 120:] gaines, et qui tiennent le cartouche. Le volumen déployé redit la parole: *Ave, Maria, gratia plena*. – Au-dessous et faisant vis-à-vis au lion, l'ange Gabriel, incliné comme au jour de l'Annonciation, étend ses deux ailes. Derrière lui, deux rinceaux vigoureux en camaïeu colorés courent sur le fond. – Au bas, une large litre avec grecque et trois guirlandes de térébinthe, symbole de l'incorruptibilité de la Mère de Dieu.

Nr. 7: Chennevières' Schreiben vom 7. Mai 1874

Rapport du Directeur des Beaux-Arts au Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, au sujet de la distribution des travaux de peinture et de sculpture, et programme de ces travaux, in: Archives Nationales, F²¹ 4403, Dossier 1874.

Ministère de l'Instruction publique, des cultes et des beaux-arts. Direction des Beaux-Arts.
Palais-Royal, le 7 mai 1874

Monsieur le Ministre,

J'ai l'honneur de remettre entre vos mains le travail complet de la décoration du Panthéon, c'est-à-dire le rapport qui décrit l'ensemble de la décoration et les arrêtés qui en sont la

conséquence. Je vous demanderai de vouloir bien ordonner l'insertion du rapport au journal officiel; il est la suite et la conclusion du rapport primitif, approuvé par votre Excellence et par la Commission des Beaux-Arts, et sa publicité me paraît d'autant plus nécessaire que sa signature seule, cachée dans nos archives, laisserait dans le monde des artistes des incertitudes mystérieuses qui ne manqueraient pas d'être très vivement interprétées dans les ateliers et dans la presse. Le choix que j'ai fait des artistes, et que je n'ai point fait à l'aventure, j'en prends hautement la responsabilité et je puis vous affirmer à l'avance que tous ceux qui ont un sentiment élevé de l'art et de la valeur de notre école actuelle l'approuveront et le défendront. J'y ai fait entrer les peintres et les sculpteurs, non seulement pour leur valeur personnelle, mais pour les ateliers qu'ils représentent, et toutes les influences actuelles de l'Ecole y ont leur part.

Le total des travaux s'élèvera, pour quatre années, à 820.000 francs; il faut prévoir en sus près de 300.000 francs pour l'ornementation décorative et les travaux de charpente et de piedestaux [sic]; – en tout, près de 1100.000 francs, qui donneront 275.000 francs pour chacune des années 1875, 1876, 1877 et 1878. – Sur le crédit de 915.000 francs, minimum de notre budget, il resterait donc 640.000 francs à répartir entre nos dépenses ordinaires, et le budget se trouverait soulagé de tout ce que nous devons au grand art, par la satisfaction donnée pour un temps à ses plus illustres représentants actuels.

Je crois, Monsieur le Ministre, en soumettant ce rapport à votre approbation, avoir fait œuvre de Directeur des Beaux-Arts et avoir servi de mon mieux le gouvernement qui m'a jugé digne de sa confiance.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, Monsieur le Ministre, votre très humble et très dévoué serviteur.

Le Directeur des Beaux-Arts,
Ph de Chennevières

Nr. 8: Die parlamentarische Budgetdiskussion vom 10. und 11. August 1876

PARLEMENTSDEBATTE 10. AUG. 1876, daraus zitiert: S. 6236 f.

[S. 6236, Sp. 2:] „Chapitre 41: Ouvrages d'art et décoration d'édifices publics, 795,000 fr.“

M. Emile Bouchet. Je demande la parole.

M. le président. La parole est à M. Bouchet.

M. Emile Bouchet. Messieurs, sur le chapitre 41 du budget des beaux-arts, j'ai l'honneur de présenter à la Chambre l'amendement que voici:

„Les 400,000 fr. destinés aux ouvrages d'art et aux décorations des édifices publics inscrits au chapitre 41 du budget des beaux-arts ne seront pas appliqués aux fresques et sculptures du Panthéon dont l'exécution demeure suspendue.“ (Très-bien! sur quelques bancs à gauche.)

Messieurs, depuis que le budget donne aux beaux-arts une somme pour la décoration des édifices publics, nous avons toujours vu cette somme répartie pour l'ornementation d'édifices nombreux, à la décoration desquels participaient des artistes nombreux aussi.

Aussi, a-t-on été grandement surpris, lorsque, il y a environ deux ans, par une autorité absolument privée, sur un rapport de M. de Chennevières, qui venait de remplacer à la direction des beaux arts l'honorable M. Charles Blanc, le ministre d'alors prit sur lui d'engager une dépense dont la Chambre me per[S. 6236, Sp. 3:]mettra d'étudier et de relever l'importance dans un instant.

Cette dépense, messieurs, était destinée à décorer le Panthéon par des cartons retraçant des sujets religieux. (Ah! ah! à droite.) Messieurs, ce n'est pas précisément aux sujets religieux que je viens faire la guerre ici, vous le verrez par la suite des explications que j'ai à vous fournir, c'est à l'exclusivisme des sujets religieux.

Pour cette décoration de l'édifice dont je viens de parler, le rapport qui nous a été soumis reconnaît qu'une somme de 1,200,000 fr. est absolument nécessaire. La commission me pardonnera d'avoir cherché à m'éclairer, en dehors de ses appréciations, d'avoir cherché des renseignements, et d'avoir entendu dire par des hommes d'une compétence hors ligne, incontestable, que la commission était très-modeste dans son évaluation; que certainement, de la façon dont les choses étaient engagées, ce ne serait pas une somme de 1,200.000 fr., mais une somme de 1,900,000 fr. qui devrait être dépensée pour mener à bien l'œuvre entreprise. Eh bien, messieurs, nous trouvons que c'est excessif, et cela, pour une foule de raisons. Je vous l'ai dit en commençant; nous donnons aux beaux-arts, pour la décoration des édifices publics, une somme de 400,000 fr.

Admettez, messieurs, et je n'ose le croire, que tout ce que nous accordons pour cet objet soit donné libéralement à la décoration du Panthéon; ce serait encore, pendant une série de cinq ans, l'engouffrement de 400,000 fr. Je ne crois pas qu'on veuille en arriver là, on consacrerait une partie des 400,000 fr. à cette œuvre. Mettons la moitié. Mais 200,000 fr. par an; pour ces 1,900,000, ce sera encore un peu long; ce sera dix ans.

Et enfin, si ce n'est que pour 100,000 fr. que l'on contribue annuellement à cette dépense, nos finances seront engagées, par la volonté suprême de MM. de Chennevières et de Cumont, pour un laps de temps de dix-neuf ans. Est-ce possible? je ne le crois pas. (Assentiment sur plusieurs bancs à gauche.) Et cela surtout lorsqu'il s'agit d'un seul monument, lorsqu'il s'agit d'un seul objet politique, d'une vue de parti, et rien de plus.

Le rapport, lorsqu'il s'est agi d'apprécier cette disposition prise antérieurement, témoigne de quelque embarras; et je comprends parfaitement la situation dans laquelle s'est trouvée la commission.

L'honorable rapporteur critique, cela va sans dire, la pratique qui a été si souvent relevée à cette tribune depuis le commencement de la discussion du budget, pratique qui consiste à engager des dépenses et à venir ensuite vous dire: Messieurs, les fonds sont dépensés, vous n'avez qu'à approuver la dépense.

Le rapport s'indigne de ce procédé; il le blâme, – le mot se trouve dans le rapport. Mais il se prend de pitié pour les artistes qui, engagés par le ministère dans cette œuvre, ont donné leur temps, leur argent, ont accumulé des documents, ont fait des voyages pour s'inspirer sur les sujets qu'ils devaient traiter.

Et alors, par suite de cette sympathie que, pour mon compte, je partage, pour les artistes éminents qui ont été désignés par le ministère pour l'accomplissement de cette œuvre, le rapport est amené à dire: Eh bien, passons, donnons ce qu'on nous demande; d'autant plus, ajoute-t-il, que nous pouvons parfaitement user d'un droit qui est pour nous une entière sauvegarde, du droit de savoir, pour les cartons qui n'ont pas encore été faits, pour les esquisses qui ne sont pas commencées, quels sont les sujets imposés et de donner les nôtres, si nous ne les trouvons pas à notre gré.

Cette conclusion, qui pourrait me satisfaire dans une certaine mesure, me paraît d'un accomplissement bien difficile. En effet, comment pourrions-nous intervenir utilement, efficacement dans le remaniement du choix des dessins? Une proposition de loi nous sera faite. [S. 6237, Sp. 1:] Mais vous n'êtes pas une Assemblée unique, il pourra nous sembler bon de revenir sur son choix; il pourra sembler mauvais à côté que vous ayez fait telle autre chose.

Par conséquent, la consolation que veut nous fournir M. le rapporteur n'est pas trop de mon goût, et je la trouve complètement [sic] inefficace. Qu'il me soit permis d'ailleurs, quelque sympathie que je veuille porter aux artistes illustres auxquels on a confié la décoration du Panthéon, de dire qu'il fut un temps où, pour le choix d'un artiste non moins recommandable, on fut un peu moins scrupuleux, je parle de l'honorable M. Chenavard.

En 1848, alors que l'honorable et regretté M. Ledru-Rollin était au ministère de l'intérieur ... (Rumeurs à droite. – Très-bien! sur plusieurs bancs à gauche.); alors, dis-je, que l'honorable et regretté M. Ledru-Rollin était ministre de l'intérieur ... (Nouvelles rumeurs à droite. – Très-bien! à gauche.), M. Chenavard, qui avait rêvé la peinture dans les dimensions que vous allez voir, qui avait rêvé la décoration du Panthéon, alla le trouver et lui dit: „Voyons, quelle que soit la situation de votre budget, obéré, je le sais, par le gouvernement qui vient de tomber, ne pourriez-vous pas me donner quelque chose pour faire une œuvre grandiose comme la décoration du Panthéon!“ Et il lui fut donné, non pas 1,200,000 francs ou 1,900,000 francs, mais 30,000 francs par M. Ledru-Rollin.

De cette somme, que parvint à faire M. Chenavard?

Permettez-moi d'emprunter au livre de l'honorable M. Taxile Delord un récit très-succinct de ce qui devait être la décoration du Panthéon.

„Le Panthéon serait devenu un temple dont les entre-colonnements devaient être occupés par les fragments d'une sorte de discours pictural sur l'histoire universelle; il commençait au déluge, représenté près de la porte d'entrée à gauche, et allait chronologiquement jusqu'à l'abside où figuraient la naissance, la prédication et la mort de Jésus Christ.“

Vous le voyez, – je vous recommande les cartons de Chenavard, – la religion n'en était pas aussi proscrite qu'on pourrait le croire.

Je continue la citation:

„Une suite de tableaux, dont le dernier était la Révolution française, conduisait à la porte de droite.

„Une longue frise sur laquelle était peinte une immense procession ayant le caractère des sujets représentés au-dessous, faisait le tour des murs: patriarcale, religieuse, triomphale, barbare, cette procession se terminait par les états-généraux de 1789. Les statues d'Alexandre et de Charlemagne remplaçaient, dans les deux bras de la croix qui se font face, celles de saint

Pierre et de saint Paul. Les statues de Moïse, d'Homère, d'Aristote, de Galilée, exprimant les quatre âges de l'histoire, étaient adosses aux quatre piliers qui supportent la coupole. Chacun des pendentifs placés au dessous d'elle symbolisait la religion, la poésie, la philosophie, la science.“

Vous le voyez, messieurs, M. Chenavard n'avait pas conçu son projet dans des conditions exclusives de religion et de sujets religieux. Aussi, fort de son idée et croyant qu'elle pouvait parfaitement s'accommoder à la fantaisie qu'avait eue le chef de l'Etat de rendre le Panthéon au culte, M. Chenavard alla voir M. Sibour, alors archevêque de Paris, et lui demanda d'examiner ses dessins. Ils furent admirés; on les trouva splendides, mais un peu trop païens. Cependant, vous voyez que beaucoup de sujets parfaitement chrétiens y étaient traités; seulement, ce n'était pas exclusif, et, pour certaine école, tout ce qui n'est pas elle, non qu'elle, tout ce qui, en quoi que ce soit, sort de son domaine, de sa volonté, de son programme, doit être absolument écarté. C'est ce qui fit écarter les dessins de M. Chenavard.

[S. 6237, Sp. 2:] **M. de Valon.** Vous voulez Jésus-Christ dans l'Olympe! (Rires à droite.)

M. Emile Bouchet. Messieurs, ces cartons qui ne furent pas employés, étaient cependant arrivés à un degré d'achèvement presque complet: une partie était complètement [sic] terminée, l'autre était encore en dessin ou en esquisse. Depuis lors, ils ont été exposés trois ou quatre fois dans les expositions nationales des Champs Elysées; en 1870, ils y figuraient encore.

Plus tard, ils ont été envoyés d'abord au musée de Lyon, qui est, si je ne me trompe, la ville natale de M. Chenavard.

Lorsqu'il s'agit de liquider la somme qui devait être donnée à cet éminent artiste, on ne parla pas de 1,900,000 fr., ni de 1,200,000 francs: on lui offrit 30,000 fr. M. Chenavard dit: „J'ai dépensé 16,000 francs, donnez-les-moi.“

C'est donc pour 16,000 fr. que le musée de Lyon a été doté de ces dessins qui formaient plus de la moitié des dessins nécessaires pour décorer le Panthéon.

Eh bien, vous nous permettrez de trouver que lorsque, en 1848, pour une somme aussi modique, on pouvait obtenir un résultat aussi grandiose que celui que j'ai indiqué et sur lequel je n'ai pas voulu insister, – vous nous permettrez, dis je, de trouver que le crédit qu'on nous invite à voter aujourd'hui est absolument abusif et qu'il dépasse toute espèce de mesure.

Nous ne pouvons pas, il me semble, engager ainsi l'avenir et voter un crédit de 400,000 francs qui sera consacré, en tout ou en partie, c'est possible, à une œuvre unique, à l'œuvre de parti que je vous ai indiquée. Nous ne le pouvons pas.

On nous a dit: „Mais les cartons seront remaniés.“ Quelle est notre garantie? Et, du reste, de ces œuvres essentiellement catholiques, chrétiennes, on a éloigné soigneusement tous les faits historiques, qui formaient à peu près la moitié des sujets.

Par conséquent, nous n'avons pas raison d'être rassurés. Nous ne pourrions l'être que dans le cas où vous décideriez, sur la demande même du ministre, que les travaux seront suspendus jusqu'à ce qu'il en ait été plus mûrement délibéré, jusqu'à ce que vous sachiez où s'arrêtera la dépense et comment elle sera employée; jusqu'à ce que vous sachiez enfin si vous serez maître de remanier les choix qui ont été faits et d'imposer des sujets historiques de votre choix. (Très bien! très bien! à gauche.)

Plusieurs membres A demain! à demain!

M. le président On demande le renvoi de la discussion à demain.

Y a-t-il opposition? (Non! non! – Oui! oui!)

Je consulte la Chambre.

(La Chambre, consultée, décide que la discussion est renvoyée à demain.)

PARLEMENTSDEBATTE 11. AUG. 1876, daraus zitiert: S. 6291 ff und 6294–6297.

[S. 6291, Sp. 1:] **M. le président.** L'ordre du jour appelle la suite de la discussion du budget des beaux-arts.

A la fin de la dernière séance, M. Bouchet a déposé et développé sommairement un amendement ainsi conçu:

„Les 400,000 francs destinés aux ouvrages d'art et de décoration des édifices publics, et inscrits au chapitre 41 du budget des beaux-arts, ne seront pas appliqués aux fresques et sculptures du Panthéon, dont l'exécution demeurera suspendue.“

Cet amendement, déposé au cours de la délibération, doit être soumis à la prise en considération, après que la commission, si elle le juge convenable, se sera expliquée.

M. le comte d'Osmoy, rapporteur. Messieurs, dans cette importante question de la décoration de l'église Sainte-Genève, en présence de l'amendement qui vous a été présenté hier par notre honorable collègue, M. Bouchet, il est du devoir de votre commission de vous dire

à quels sentiments elle a obéi et quels motifs ont déterminé ses conclusions dans la question dont il s'agit.

J'avoue tout d'abord que sa première préoccupation a été de témoigner d'une façon éclatante que, sous la République, les beaux-arts seront honorés et dotés aussi largement, plus même, si cela peut se faire, que sous n'importe quelle forme de gouvernement. (Très bien! très bien!)

M. Emile Bouchet. Nul n'y contredit!

M. le rapporteur. Elle a voulu que les artistes sachent bien que tout ce qui est noble, grand, élevé, que tout ce qui peut ajouter un rayonnement aux splendeurs de la France sera salué par une vive reconnaissance et avec enthousiasme. (Très bien! très bien! à gauche.)

[S. 6291, Sp. 2:] Sans préjugés, sans parti pris, sans passion, elle s'est placée sur le terrain de la réalité, sur le terrain des faits, et elle estime que le crédit de 400,000 fr. qui est appliqué à la décoration de nos édifices publics ne doit figurer que pour la décoration de l'église Sainte-Geneviève.

Elle pense encore qu'il ne serait pas impossible et qu'il conviendrait de demander à M. le ministre si pour les sujets qui ne sont pas encore commencés, ou qui sont à peine ébauchés, on ne pourrait pas substituer d'autres sujets d'un caractère historique et national.

Messieurs, je sais que ceci au premier abord peut paraître un peu illogique; mais je demande à la Chambre la permission de lui dire, en mon nom personnel, ce que je pense sur cette question.

Si l'Eglise a donné à sainte Geneviève l'auréole des saints, l'histoire lui a donné l'âme d'une héroïne; elle en a fait comme une première Jeanne d'Arc, et, à ce titre, elle est bien digne d'être la patronne de cette noble et vaillante ville de Paris qui, si elle ne peut toujours s'opposer aux invasions d'Attila, sait du moins supporter avec fierté et grandeur les tortures de la misère, de la disette et de la faim ... (Approbation) qu'un jour sainte Geneviève lui a épargnées ou adoucies.

Nous avons donc pensé que, dans la décoration d'un monument historique, les sujets historiques pourraient – dans une certaine proportion qu'il appartient à M. le ministre seul de déterminer – s'allier merveilleusement aux peintures religieuses qui sont commandées et qui ont déjà reçu en grande partie leur exécution.

Sous le bénéfice de ces observations, nous vous demandons de ne rien changer au crédit accordé, et d'adopter les conclusions de votre commission (Très-bien! très-bien!)

M. Emile Bouchet. Messieurs, nul ne songe à contredire aux observations qui viennent d'être présentées par l'honorable rapporteur de la commission du budget; nul ne songe à disputer à Paris, à la France, le droit de voir ses monuments décorés par les artistes éminents, illustres, auxquels on a confié la décoration du Panthéon. Mais là où les auteurs de l'amendement ne peuvent plus être d'accord avec la commission, c'est lorsque celle-ci, sous prétexte de donner un semblant de satisfaction à notre réclamation, vient nous dire: Sur les 400,000 francs annuellement donnés à la décoration des monuments publics, 200,000 fr. seulement seront affectés à la décoration de Panthéon. (Marques d'assentiment à gauche.)

Laissez-moi vous le redire, ainsi que je l'ai affirmé hier, c'est une amère dérision. Comment! vous iriez, vous, Chambre de 1876, confirmant les audacieuses dispositions prises sur le rapport de M. de Chennevières, maintenues audacieusement, sans droit, par un ministre tel que M. de Cumont.

Une voix. Non pas M. de Cumont, mais M. de Fourtou!

M. Emile Bouchet. ... vous iriez engager les finances de la France pour dix ans dans une telle dépense!

M. Arthur Picard. Il faudrait se préoccuper des changements qu'il est nécessaire d'opérer dans le personnel des fonctionnaires.

M. Emile Bouchet. Vous ne le pouvez pas, et je vous en défie bien. (Applaudissements à gauche.)

Nous ne voulons, par notre présence à la tribune, dans une pareille question, ni diminuer l'importance des arts ni dire que la République ne doit pas en être la protectrice. Bien au contraire, nous remercions M. le ministre des beaux-arts et de l'instruction publique d'apprendre précisément au pays, par des tendances d'un vrai et réel libéralisme, que la République est la vraie, la réelle amie du travail, de la science et des beaux-arts.

Nous le déclarons d'autant plus volontiers [S. 6291, Sp. 3:] que nous venons vous prier de ne pas affecter à un sentiment de parti, de ne pas affecter à une rancune, à une sorte de revanche politique du 24 mai, se cachant sous la voûte du Panthéon, de ne pas attribuer à de telles mesquineries tout ce qui est consacré à l'encouragement des beaux-arts que la République veut soutenir. (Très bien! à gauche.)

Ce que nous voulons, ce n'est point atteindre les artistes, ce n'est point contredire aux scrupules honorables de la commission, ce n'est point dire que le ministre actuel a eu tort, en

confirmant ce qu'avaient fait ses prédécesseurs, car nous savons que s'il agit ainsi c'est qu'il se croit lié.

Non, nous voulons respecter ces réserves sympathiques aux grands peintres, aux éminents sculpteurs; nous voulons ne point ébranler le crédit du ministre qui a toutes les sympathies de cette Chambre; mais ce que nous voulons aussi, c'est que les abus dont on s'est plaint à cette tribune, pendant tous les débats de ce budget, et que je relève encore aujourd'hui, que ces abus effrénés de dépenses engagées qui vous lient les mains aient enfin un terme, et que ceux qui les ont commis soient appelés, au besoin, à en être responsables. (Approbation à gauche.)

Et du reste, messieurs, lorsque vous aurez accueilli l'amendement que j'ai l'honneur de défendre devant vous, y aura-t-il un préjudice pour l'art? y aura-t-il un préjudice pour les artistes? Non pas.

Quant à ces derniers, nous reconnaissons que les travaux consciencieux auxquels ils se sont livrés, sous une instigation dont ils ne pouvaient, eux, reconnaître le mal fondé et l'illégalité flagrante, doivent être payés, doivent être rémunérés.

Aussi, messieurs, à l'amendement que j'ai eu l'honneur de vous présenter hier, j'ajouterai la disposition que voici: „Sauf liquidation des droits acquis et des sommes dues pour les travaux exécutés jusqu'à ce jour.“

Quant au sentiment de l'art en lui-même, messieurs, permettez-moi de vous dire qu'à mon point de vue, nous en sommes beaucoup plus respectueux que la commission. En effet, il n'y a pas que l'art de la peinture, nous avons aussi à protéger l'art architectural.

Eh bien, je dirai que, même décoré par MM. Meissonier, Puvis de Chavannes, Cabanel et autres artistes illustres, le Panthéon perdrait de la majesté qu'il a dans sa nudité admirable. Permettez-moi une comparaison: Si l'on appelait un habile tisseur de fils d'or, un lapidaire des plus habiles pour créer un vêtement à l'Apollon du Belvédère et à la Vénus de Milo, s'ensuivrait-il que ces statues ainsi cachées sous un vêtement somptueux, fussent plus belles, plus splendides? Je crois, au contraire, et vous serez tous de mon avis, que l'art serait complètement [sic] méconnu, que ces chefs-d'œuvre seraient dénaturés.

Laissons donc les pinceaux de nos illustres maîtres en l'art de la peinture et le burin de nos célèbres sculpteurs décorer d'autres monuments, se prêter à d'autres entreprises; qu'ils lèguent [sic] leur gloire aux siècles futurs pour d'autres œuvres plus dignes de leur génie, et réservons au chef-d'œuvre de Soufflot sa grandeur propre. Elle est beaucoup plus considérable, beaucoup plus admirable en l'état actuel, que si ce splendide édifice était décoré de peintures, même dues aux pinceaux de nos meilleurs artistes. (Très-bien! très-bien! à gauche.)

M. Waddington, *ministre de l'instruction publique et des beaux-arts*. Puis-je prendre la parole, monsieur le président?

M. le président. Le règlement dit que, lorsqu'il s'agit d'un amendement déposé au cours de la discussion, il est développé sommairement à la tribune et que le rapporteur de la commission peut répondre.

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Alors, je me réserve de prendre la parole plus tard.

[S. 6292, Sp. 1:] **M. le président**. D'un autre côté, le règlement porte qu'un ministre peut toujours prendre la parole. Si vous voulez parler, monsieur le ministre, je ne m'y oppose pas. *Voix diverses*. Parlez! Parlez! – Non! non! c'est inutile!

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Messieurs, bien qu'il ne s'agisse que d'une prise en considération, je profite de l'autorisation que M. le président veut bien me donner, et je demande la permission de traiter tout de suite la question et de répondre immédiatement à l'orateur qui descend de la tribune. J'espère que nos débats y gagneront en rapidité et peut-être aussi en clarté. (Assentiment)

Je viens, messieurs, défendre la proposition de la commission à laquelle je m'associe complètement et qui, à mes yeux, est une transaction sage et équitable qui met fin à des difficultés réelles.

Je rappellerai à la Chambre, en peu de mots, les précédents de cette question qui était déjà engagée très-avant, à mon arrivée au ministère. L'honorable M. Bouchet a omis certains de ces précédents, et il est nécessaire que je les rappelle à la Chambre pour qu'elle puisse se prononcer en parfaite connaissance de cause.

La proposition pour la décoration de Sainte Geneviève, au moyen de peintures et de sculptures, remonte au mois de mars 1874. C'est à cette époque qu'un rapport a été inséré au *Journal officiel*. Tout le monde a pu le lire alors, et je me souviens d'avoir à ce moment étudié la question avec beaucoup d'intérêt.

C'est donc au mois de mars 1874 que le public en a été saisi. Les projets ont été soumis au conseil des bâtiments civils qui les a approuvés; puis, au conseil supérieur des beaux-arts, qui

les a également approuvés; puis, enfin, l'année dernière, à la commission du budget de l'Assemblée nationale.

Personne n'a fait alors la moindre objection, et l'administration était en droit de croire que, du moment que la commission donnait son approbation au projet, elle pouvait continuer son œuvre.

Je dois déclarer, à la décharge de mes prédécesseurs, qu'il n'y a pas eu de surprise, que tout s'est passé au grand jour et de la façon la plus loyale.

Maintenant, il faut bien que je fasse connaître à la Chambre comment se font ces grandes commandes aux artistes. On en parle un peu légèrement à cette tribune et il semble qu'on puisse commander un ensemble de travaux d'art, de peinture ou de sculpture, comme on commanderait un mobilier ou une autre œuvre qui n'exigerait qu'un délai de quelques mois pour son exécution. Nous sommes aussi, veuillez, messieurs, ne pas l'oublier, en présence d'hommes qui font l'honneur de leur pays, et il est impossible de leur décommander aujourd'hui les œuvres d'art qu'on leur a commandées hier. Si vous adoptiez la proposition de l'honorable M. Bouchet, vous porteriez atteinte à tout ce qu'il y a de plus illustre dans nos écoles artistiques.

A gauche. Non! non!

M. Madier de Montjau. Je demande la parole.

M. le ministre. Ces commandes se font toujours après de longues négociations.

M. Raoul Duval. Il fallait d'abord demander un crédit.

M. le ministre. L'honorable M. Raoul Duval me fait observer qu'il fallait d'abord demander un crédit.

A gauche. Ouil c'est cela! – Très bien!

M. le ministre. Tous les ans vous voyez figurer, au budget des beaux-arts un crédit de 400,000 fr. Avec ce crédit, il s'agit de pourvoir, sur tous les points de la France, à Paris et en province, à la décoration d'édifices divers, églises, palais de justice, chambres de commerce, etc. En un mot, des monuments publics de toutes sortes.

[S. 6292, Sp. 2:] Mais rappelez-vous, messieurs, comment les artistes travaillent. Vous vous adressez à un artiste, à M. Chenavard, à M. Cabanel, à M. Hébert, à M. Moreau, ou à tel autre; vous vous entendrez avec lui pour le prix, pour le sujet. Croyez-vous que cet artiste se met au travail dès le lendemain? Nullement; il attend que l'inspiration lui vienne; il se met en devoir de réunir les documents qui lui seront nécessaires, il fait un voyage en Italie ou ailleurs.

Voilà comment les choses se passent, et, de fait, à l'heure qu'il est, je me trouve en face de commandes qui ont été faites en 1865, 1866, 1867 et qui ne sont pas terminées, pour lesquelles on a donné des à-compte, pour lesquelles l'artiste est venu une ou deux fois demander des transformations.

Les artistes éminents auxquels le travail de la décoration de l'église de Sainte-Geneviève a été confié, – je vous dirai leurs noms tout à l'heure, – se sont mis à l'œuvre. Les uns, et j'en connais, ont traversé les Alpes, dans le but de voir, d'étudier les fresques de l'Italie et de préparer leurs cartons; d'autres ont fait leurs esquisses et nous les ont soumises; d'autres sont plus avancés; enfin quelques-uns n'ont pas encore commencé leur travail.

Parmi tous ces artistes, il y en a qui seront en mesure de livrer leur ouvrage dans deux ou trois ans; je crois qu'aucun d'eux ne sera prêt avant cette époque. Il y en aura d'autres qui ne seront pas prêts avant sept ou huit ans. Et les artistes font toujours ainsi; nous ne pouvons jamais obtenir d'un peintre, alors même que nous exerçons sur lui une certaine pression, qu'il livre son travail à une date fixe.

L'honorable M. Raoul Duval comprendra que l'administration doit nécessairement avoir une très-grande latitude dans les commandes et que, une fois le crédit ouvert, il est impossible qu'on engage sur un crédit d'une année une dépense pour cette année-là. Ainsi, j'ai un crédit ouvert pour 1876: eh bien, il m'est impossible de dire si les commandes que j'ai faites pour cette année-là pourront être payées sur le fonds alloués au budget de 1876.

Je ne peux rien savoir de positif, à cet égard, même pour des commandes ordinaires de portraits, ou de bustes; à plus forte raison m'est-il impossible de rien prévoir quand il s'agit de commandes de l'importance de de [sic] celles qui nous occupent en ce moment. Aussi ne peut-on maintenir dans les crédits ouverts chaque année pour les beaux-arts la régularité absolue qu'il est si nécessaire de maintenir dans les autres crédits budgétaires.

Quand il s'agit d'une œuvre de l'importance de celle qui a été commencée depuis deux ans, j'admets qu'il y a une différence à établir, et j'admets parfaitement qu'il aurait mieux valu s'armer d'une autorisation régulière donnée par la commission de budget de 1875. Là-dessus, je passe condamnation, et, je le répète, pour une œuvre aussi importante, il aurait mieux valu procéder autrement.

Messieurs, on a parlé des dépenses. J'ai, ici, sous la main, tout le détail des dépenses: le total, y compris toutes les commandes aux artistes pour la peinture et la sculpture, – car il y a une large part pour la sculpture, – y compris aussi l'ornementation, le tout enfin n'atteindrait pas 1,200,000 fr. Tous les traités sont passés, les conventions avec les artistes sont arrêtées et nous avons la certitude absolue de ne pas dépasser 1,200,000 fr.

Eh bien, messieurs, en tenant compte des difficultés, des longueurs d'exécution dont je parlais tout à l'heure, il est évident que, avec une somme d'environ 200,000 francs par an, on pourvoira largement à toutes les nécessités. C'est pour cela que je suis d'accord avec la commission, et je prends, devant la Chambre, l'engagement que, dans aucun cas, la somme de 200,000 francs par an pour les travaux du Panthéon ne sera dépassée.

[S. 6292, Sp. 3:] Qu'est-ce que nous ferons du reste? Il y a un certain nombre de travaux engagés, mais quant aux commandes qui seraient faites après le budget, il est facile de les répartir sur les édifices civils ou de tout autre genre, tant à Paris qu'en province. Là-dessus, pas de difficultés, et chaque fois qu'on engagera une entreprise réellement considérable, comme la décoration d'un grand monument public, tant à Paris qu'en province, en ce qui me touche je prends l'engagement d'avertir la commission du budget et de me mettre à couvert sous sa sanction.

Ce qui appartient en propre à l'administration, c'est de choisir les artistes; de négocier avec eux, de s'entendre sur les détails; mais j'admets plus que personne que, quand il s'agit d'une grosse dépense à répartir sur plusieurs exercices, il faut l'autorisation de la commission du budget.

Il n'y a pas là de difficulté.

Cela dit, je voudrais que la Chambre comprît bien que, en soutenant cette œuvre qu'il a trouvée engagée, le ministre ne saurait y voir à aucun degré une question religieuse; et quant à moi, il me serait impossible de suivre les orateurs précédents dans cette voie. Il n'y a là qu'une question d'art, mais une question d'art au premier chef.

Permettez-moi de vous rappeler quelle est l'idée qui a inspiré le projet de cette décoration du Panthéon. Ce n'est pas, croyez-le bien, sous le coup d'une préoccupation religieuse qu'on a agi. Vous savez qu'il est fort difficile dans un pays comme le nôtre, et même dans tous les pays, de faire vivre le grand art, l'art historique et religieux, et cela par une simple raison: c'est qu'il n'y a pas de particuliers pour l'encourager.

Tant qu'ils ne sortent pas des travaux de l'école de genre, des portraits, des buste, même de certaines sculptures de second ordre, les artistes trouveront facilement à placer leurs œuvres, mais dès que vous arrivez aux grands sujets, aux sujets héroïques en sculpture, aux sujets religieux en peinture, et à la peinture d'histoire proprement dite, qui est une des plus nobles formes de la peinture, dès que vous arrivez à ce grand art, il n'y a absolument que l'Etat qui puisse l'encourager.

Et comment l'Etat peut-il intervenir? Sans doute on peut commander certains tableaux, et il y en a dans tous nos musées; mais cela ne suffit pas.

Permettez-moi, messieurs, de faire un appel à vos souvenirs. Il y a ici un grand nombre de nos collègues qui s'intéressent à l'art, et beaucoup d'entre eux, assurément, ont visité quelques-unes des villes de l'Italie, surtout les villes de la Toscane. Eh bien, messieurs, en Italie, où trouverez-vous écrite l'histoire de l'art? Est-ce dans les musées? oui, sans doute, mais à un très faible degré. Vous trouverez dans les musées de beaux portraits, des tableaux qui sont des chefs-d'œuvre; mais c'est sur les murs des édifices publics et des églises que vous la lirez tout entière.

Prenez toute la série des artistes italiens, de ces hommes qui, à partir du commencement du quatorzième siècle, ont créé l'art moderne; voulez-vous connaître leurs œuvres? allez voir les peintures du Giotto à Padoue, allez voir les fresques de Santa-Croce et de Santa-Maria-Novella à Florence; ou dans cette merveilleuse église d'Assisi; allez voir à Rome les fresques du Jugement dernier de Michel-Ange et les loges de Raphaël au Vatican; suivez tous les développements [sic] de l'art sur les murs des églises de Florence, de Rome ou de Padoue, sur les murs du palais municipal de Florence, sur les murs de la cathédrale de Sienne. Voilà où vous pouvez étudier l'histoire de l'art.

Eh bien, qu'est-ce que nous avons en France à comparer à tous ces chefs-d'œuvre de l'Italie? Nous avons quelques fresques à Fontainebleau, quelques plafonds au Louvre et dans [S. 6293, Sp. 1:] d'autres édifices, les peintures de Flandrin de Saint-Germain-des-Prés.

M. Gambetta. Et à Saint-Sulpice?

M. le ministre. A Saint-Sulpice aussi il y a des peintures murales. Mais enfin, dans l'ensemble de nos édifices, il y a en France excessivement peu de décorations murales.

Quand on a voulu aborder cette idée, on s'est dit: Quel est l'édifice, à Paris, où on trouvera un développement de murs suffisant pour donner place à une œuvre de ce genre? Eh bien, pourriez-vous signaler un autre édifice que le Panthéon? Quant à moi, je n'en connais pas.

Vous trouverez sans doute des plafonds à faire; mais de grands espaces de murs verticaux, je n'en connais pas d'autres.

L'honorable orateur qui m'a précédé à cette tribune disait, à la vérité, qu'il valait mieux laisser le Panthéon dans sa belle nudité. Cette opinion lui est personnelle; mais ce n'était pas là l'intention de l'architecte du Panthéon. Soufflot, dans son plan primitif, entendait que le Panthéon fût décoré du haut en bas.

J'ai entendu contester cela par un certain nombre de nos collègues, non pas dans cette enceinte, mais en dehors, dans des conversations particulières.

Je tiens à leur disposition des gravures du temps, de 1770 à 1775, c'est-à-dire antérieures à la mort de Soufflot, et qui représentent le Panthéon comme le maître l'avait conçu, c'est-à-dire avec des peintures murales de tous côtés et de riches décorations de sculpture et d'architecture. Sur ce point, nous sommes parfaitement en communion d'idées avec l'auteur même du monument.

Je ne voudrais pas vous fatiguer de cette discussion ...

Sur un grand nombre de bancs à droite et au centre. Non! non! – Parlez!

M. le ministre. ... mais j'ai encore quelques mots à dire. (Parlez! parlez!)

On a insisté sur le choix des détails que je n'ai pu examiner, je ne parlerai que des études, et je puis vous affirmer, messieurs, que les artistes ne sont pas du tout opposés aux sujets religieux.

Je sais bien qu'il ne faut pas abuser de la bataille de Tolbiac, et qu'il ne faut pas non plus mettre le couronnement de Charlemagne dans tous nos édifices; mais, en thèse générale, comme vous le disait fort bien l'honorable rapporteur, y a-t-il sujet qui prête mieux à l'imagination et au talent de nos artistes que la légende de sainte Geneviève, patronne de Paris? Est-il possible d'en trouver une qui présente aux artistes un champ plus libre, un champ plus varié: des sujets religieux, des sujets historiques?

Voilà ce que les artistes désirent, voilà ce qu'ils aiment; je le sais pour l'avoir entendu dire à tous ceux que j'ai connus.

On se plaint de n'avoir pas des sujets suffisamment historiques. Mais, messieurs, y a-t-il un sujet plus profondément national et historique que toute la série des faits et gestes de Jeanne d'Arc? Eh bien, ils vont occuper une très-grande place dans les peintures murales. Ne sont-ce pas là des sujets nationaux?

Ecartons donc de ce débat toute idée de querelle religieuse. Il ne s'agit que d'une question d'art: que ce soit la seule qui nous occupe.

L'œuvre commencée sera un honneur pour l'art français; tous nos maîtres, tous nos chefs d'école y prennent part. Il y en a un pourtant que je regrette très-sincèrement de ne pas y voir, c'est M. Chenavart [sic]; mais je puis dire à la Chambre qu'on lui avait offert l'abside tout entière du Panthéon; c'est-à-dire le plus beau morceau. Il n'a pas jugé devoir l'accepter. Voilà le seul nom considérable qui nous manque; tous les autres, nous les avons: c'est Baudry, c'est Cabanel, c'est Blanc, c'est Bonnat, Moreau, Humbert, Hébert, Meissonier, même, Meissonnier, qui a tenu à écrire son nom sur cette grande page. Et en sculpture: Dubois, Guillaume, Cabet, Yung [sic], Falguière; en[S. 6293, Sp. 2:]fin, ce sont toutes les illustrations artistiques de nos écoles. Eh bien, messieurs, croyez-vous que ce ne soit pas une belle œuvre, une œuvre digne de la France, de réunir dans un monument de notre capitale tous les grands noms de la peinture et de la sculpture modernes, des hommes qui tiennent à honneur d'y laisser des œuvres dignes de leur réputation et dignes du pays?

Je crois qu'il y a là réellement un intérêt considérable pour les beaux-arts. Si vous repoussez les propositions de la commission du budget, vous allez nous plonger dans des difficultés inextricables vis-à-vis des artistes, et ce serait pour eux une déception et une amertume. (Marques d'assentiment.) J'espère que vous n'entrerez pas dans cette voie. Je ne veux pas vous répéter ce que vous disait si bien tout à l'heure l'honorable M. d'Osmoy, mais rappelez vous que notre République doit être, avant tout, une République des lettres et des beaux-arts. Ce sont deux grandes forces que nous devons avoir avec nous. Nous avons beaucoup fait pour l'une, ne négligeons pas l'autre. Il faut encourager, protéger les arts, et en agissant ainsi, vous ferez une œuvre de patriotisme. Et d'ailleurs vous connaissez le tempérament de la France: elle veut la République, mais soyez sûrs que ce n'est pas à Sparte qu'elle veut chercher ses modèles, c'est à Athènes et à Florence. (Très-bien! très-bien! – Applaudissement.)

[...]

[S. 6294, Sp. 1:] Nous revenons à l'amendement de M. Bouchet.

M. Antonin Proust a la parole.

M. Antonin Proust. Messieurs, la commission ayant été saisie hier de l'amendement de M. Bouchet et l'ayant examiné aujourd'hui avant la séance, je vous demande la permission,

sans entrer dans la discussion au fond, d'apporter à cette tribune, de la part de la commission du budget, des explications qu'elle juge utile de vous faire connaître.

Il y a dans l'affaire de la décoration de Panthéon deux questions parfaitement distinctes. Il y a la question budgétaire et il y a la question d'art.

Sur la question budgétaire, il ne peut y avoir de doute dans l'esprit d'aucun de nous: il n'y en a pas eu dans l'esprit de la commission, il n'y en a pas dans l'esprit de M. le ministre. Tout le monde est d'accord sur ce point que la dépense a été mal engagée, qu'elle est absolument illégale.

M. le comte de Douville-Maillefeu et plusieurs autres membres. Très-bien! très bien!

M. Antonin Proust. Sur la question d'art, nous ne rencontrons pas moins d'incorrections. La direction des beaux-arts s'est, en effet, proposé d'ouvrir en quelque sorte sur les murs du Panthéon un concours de peinture religieuse avec une prime pour la figure la plus dévote, et cela entre des talents très-disparates. On s'est adressé, non pas, comme on l'a fait en Italie, ainsi que le rappelait M. le ministre tout à l'heure, à un seul artiste pour diriger les travaux et y apporter cette unité de direction qui est indispensable à toute œuvre sérieuse. On s'est adressé à des peintres de genre qu'on a détournés de leur chevalet, à des paysagistes qu'on a enlevés à leurs études champêtres, et on les a mis en concurrence avec des peintres d'histoire. On a fait, en définitive, une conception excentrique. On a poursuivi un but irréalisable. (Très-bien! sur plusieurs bancs à gauche.)

[S. 6294, Sp. 2:] Je me hâte de dire que M. le directeur des beaux-arts n'a pas le privilège d'avoir imaginé ce genre d'exercice. Il y a quarante ans environ que, toutes les fois qu'il y a un monument à décorer en France, on ne fait aucune attention à la nécessité d'avoir une direction unique; on partage les murs, on confie à celui-ci ou à celui-là tant de mètres à couvrir, et vous pouvez voir partout ce qu'il en résulte. Nous avons à Paris des monuments dont la décoration est des plus incorrectes par suite du manque de direction. (Assentiment.)

M. Cantagrel. Et d'unité!

M. Antonin Proust. Il est temps d'en finir avec ce système. Je dois dire cependant, pour mémoire, qu'on a brisé avec cette habitude une seule fois dans ces dernières années, c'est à propos de l'Opéra; mais ce jour-là on a véritablement joué de malheur. On s'est adressé à un architecte, en faveur duquel on a décrété l'unité de direction à un architecte dont l'intelligence est fort remarquable; mais qui est, — qu'on me passe l'expression, — un artiste d'ordre composite, en sorte qu'au lieu d'un monument en pleine possession de lui-même, vous avez une agglomération d'édifices qui se contrarient, ce qui permettra de dire que, si l'édifice de l'Opéra est le temple de l'harmonie à un autre point de vue, il ne l'est point au point de vue architectural.

Mais je reviens à l'examen des habitudes dont je parlais tout à l'heure, et je m'empresse d'ajouter qu'il est indispensable d'observer certaines règles en matière d'art; qu'il est indispensable de faire étudier un monument qu'on veut décorer si l'on veut faire une œuvre d'art véritable, si l'on veut que tous les détails concourent à la beauté de l'ensemble.

C'est ce qu'on n'a pas fait pour le Panthéon. On a commencé les travaux à la légère, et c'est ce qui m'autorise à dire que si, sur la question budgétaire nous avons été absolument d'accord pour blâmer la façon dont la dépense a été engagée, nous ne serons pas moins d'accord pour blâmer la légèreté avec laquelle ont été entrepris et conduits les travaux du Panthéon. Cette opinion s'est fait jour dans la commission du budget. Elle a été partagée par le plus grand nombre des membres de la commission.

M. Gambetta. Tout le monde a été d'accord sur ce point dans la commission, comme sur ce qui touche à la question budgétaire.

M. Antonin Proust. Cependant la commission du budget n'a pas pu oublier qu'elle se trouve en présence d'un ministre qui n'est nullement responsable; le ministre responsable est, je crois, M. de Fourtou.

Quelques voix. M. de Cumont.

M. Antonin Proust. Je vous demande pardon, c'est M. de Fourtou.

M. Gambetta. Vous avez raison.

M. Antonin Proust. Ce ministre a disparu et il nous est impossible de le rechercher.

Voix à gauche. De le regretter!

M. Gambetta. Il est au Panthéon. (On rit.)

M. Antonin Proust. Nous ne pouvions donc pas rendre M. le ministre de l'instruction publique responsable de cette œuvre si mal engagée; nous ne pouvions que blâmer la direction artistique qui a été donnée aux travaux du Panthéon, comme nous avons blâmé le procédé extra-budgétaire dont on avait usé pour engager la dépense, et après ce blâme énergique, nous avons pensé que nous pouvions accepter l'offre qui nous était faite par M. le ministre de l'instruction publique. Cette offre, elle nous a paru raisonnable. M. le ministre est venu nous dire: Il m'est impossible de supprimer du jour au lendemain les commandes, de faire

disparaître immédiatement tout ce qui a été fait, mais je m'engage à ne consacrer que 200,000 fr. par an à la décoration du Panthéon. Quant au reste de la somme que vous voterez, elle sera consacrée [S. 6294, Sp. 3:] à la décoration des autres édifices civils, soit à Paris, soit dans les départements.

Nous avons accepté cette transaction et j'espère que la Chambre voudra bien l'accepter aussi. J'espère qu'elle comprendra quelle est la situation du ministre de l'instruction publique et quelle est d'autre part la nécessité pour la direction des beaux-arts qui est sous ses ordres, de maintenir ou de transformer des commandes qui ont été faites à des artistes qui ne sont nullement responsables des erreurs qui ont pu être commises. (Très-bien! très bien!)

Nous tenons, messieurs, à ménager les intérêts de ces artistes, à permettre au ministre de leur donner, s'il le faut, des commandes d'une autre nature, mais d'une valeur égale à celles qu'on leur avait faites; nous tenons à ne pas briser brusquement une situation acquise. Nous voulons en un mot permettre à M. le ministre de l'instruction publique de concilier les intérêts de toute nature qui se trouvent engagés dans l'affaire de la décoration du Panthéon, après avoir donné satisfaction aux légitimes susceptibilités du parlement. (Nombreuses marques d'approbation.)

M. Madier de Montjau. Messieurs, c'est le budget que nous discutons, c'est une question d'affaire que nous avons à traiter. Vous trouverez bon que je la dégage de la poésie et du sentimentalisme dans lesquels l'honorable rapporteur de la commission du budget et M. le ministre des beaux-arts l'ont très-habilement enveloppée.

Je ne crains pas de le dire, c'est une des plus graves que nous puissions avoir à résoudre, et j'appelle sur elle tout particulièrement l'attention de ceux qui siègent en face de moi, qui veulent, nous disent-ils chaque jour, être les gardiens les plus vigilants de la tradition, des droits parlementaires, et à qui l'on demande de les violer outrageusement.

Elle peut, en effet, se résumer ainsi: un ministre, quel qu'il soit, d'où qu'il vienne, à quel moment qu'on apprécie ses actes, n'aura-t-il jamais tort? Ses successeurs se croiront-ils toujours obligés de donner leurs endos au mauvais papier qu'il lui aura plu de mettre en circulation, et grâce à la hardiesse de l'un à la complaisance des autres, verra-t-on éternellement maintenir et consacrer cette pratique détestable: la violation des lois financières, l'atteinte publique à la fortune se consommant jusqu'au bout, sous, prétexte de commencement de fait accompli?

Parce qu'on aura illégitimement promis ou compté déjà, l'Etat devra-t-il perpétuellement payer jusqu'au dernier sou? (Assentiment sur divers bancs.)

Cette même question se pose, remarquez-le, dans la discussion du budget de chaque ministère: au budget de la guerre, à propos d'un supplément de solde illégalement promis à certains corps d'officiers (3,500,000 fr.), l'on vous dit: Oui, c'est illégal; mais pour telle et telle considération, il faut cependant payer. Seulement, pour bien faire comprendre que la mesure est mauvaise et que la Chambre la condamne, retranchez sur ces millions quelque deux ou trois mille francs. On retranche les mille et l'on paye les millions.

Au budget de l'intérieur, on constate qu'un précédent ministre a rendu, aux dépens du Trésor, des honneurs souverains au chef d'on ne sait combien de bandits ...

Sur divers bancs à gauche. Très-bien!

M. Madier de Monjau. ... qu'organisant pour son voyage un train princier, il lui fait, au grand scandale d'une nation républicaine, traverser toute la France comme eût pu mériter de le faire un roi glorieux malheureusement vaincu.

Cette fois, on vous dit: Ne payez pas, comme le Gouvernement le propose, sur le crédit spécial qui vous est demandé pour les réfugiés espagnols; mais payez sur les fonds secrets; et quant aux auxiliaires, aux complices même, [S. 6295, Sp. 1:] pour les secours, pour les encouragements dus à cette méritoire infortune, pour ce qui leur reste dû sur ce que leur a promis le ministère tombé, payez! payez toujours. Et l'on a payé!

Vient le ministère des beaux-arts. Quelle est ici la situation? Pour que notre décision soit rendue en parfaite connaissance de cause, il faut, messieurs, nous rendre bien compte de l'état des choses.

Le ministre des beaux-arts a à sa disposition, pour la décoration des édifices publics et des places publiques de toute la France, une somme annuelle de 400,000 francs.

Précisons l'intention du législateur qui la lui confie. Il veut que ces 400,000 francs, impartialement répartis, intelligemment distribués sur tous les points de notre territoire, entre des édifices de plusieurs sortes, puissent faire face à toutes les nécessités, à toutes les convenances artistiques, en dehors de toute préoccupation politique, à combien plus forte raison, religieuse, dans un Etat laïque où aucune religion n'a d'autre droit que celui de se manifester librement.

Faut-il, dans l'intérêt bien entendu de l'art, commencer ou compléter quelque grande œuvre, à l'exécution ou au développement de laquelle le fonds annuel ne pourrait évidemment suffire?

C'est en vertu d'une loi spéciale que cela devra être fait, sans confondre avec les dépenses ordinaires cette dépense exceptionnelle, dont, autant que possible, la loi devra déterminer d'avance l'étendue précise et l'application.

Ces lois, on ne les obtient pas toujours; mais il est un moyen de se passer d'elles et de la Chambre qui les vote. L'un des prédécesseurs de M. le ministre actuel des beaux-arts le connaissait et il l'a employé pour la plus grande gloire de l'Eglise catholique en général et de celle de Sainte-Geneviève en particulier. C'est d'engager des dépenses excédant de beaucoup les ressources de l'exercice présent et de mettre à la charge des exercices futurs, aussi longtemps que besoin sera, ces engagements illimités, en se fiant à la complaisance des ministres à venir pour défendre généreusement ce qu'ils n'ont pas fait, et à celle de la Chambre pour ratifier, à chaque nouveau budget par un nouveau vote, l'application anticipée à un unique objet des subsides annuels. (Très-bien! très-bien! à gauche.)

On a besoin, par exemple, dans un temps douteux et en vue d'éventualités qu'on redoute, de s'assurer la possession définitive du Panthéon, repris au pays le lendemain du 2 décembre pour être voué à l'Eglise; on veut être bien certain qu'il ne sortira plus des mains de l'Eglise pour rentrer dans celles du pays. Le meilleur moyen d'atteindre ce but, c'est d'appliquer et d'incruster dans le Panthéon pour 1,200,000 fr. de peintures et de sculptures catholiques. On le fait! ... (C'est cela! très-bien! très-bien! à gauche!)

On commande en hâte ces 1,200,000 francs de peintures et de sculptures catholiques. On se dit: quand elles y seront, quand les murailles en seront partout couvertes, on verra bien s'il sera possible d'arracher Sainte-Geneviève à l'Eglise pour en faire le Panthéon de la France! (Applaudissements à gauche.)

Et vite, après avoir commandé, on met en train, sans se préoccuper même du coût total futur qui, ici, n'ira pas seulement à 1,200,000 francs comme on vous l'a dit, comme vous le croyez sincèrement, monsieur le ministre ... Oh! nul ne doute de votre bonne foi, de votre loyauté ... (Très-bien à gauche.) ... qui n'ira pas seulement à 1,200,000 fr., mais à 1,900,000 francs, de l'avis de gens aussi compétents et plus désintéressés peut être que ceux que vous avez consultés. (Signes de dénégation de M. le ministre et de M. le rapporteur.)

Mais admettons, je le veux, que ces 1,200,000 fr. ne soient pas dépassés. Même dans cette hypothèse, qu'arrivera-t-il?

De deux choses l'une: ou la Chambre sera obligée, pour qu'on puisse satisfaire à toutes [S. 6295, Sp. 2:] les demandes, à tous les besoins prévus pour les situations ordinaires, de grossir le chiffre de l'allocation annuelle, et le budget sera grevé d'autant; ou, comme on le propose pour couvrir les dépenses de Sainte-Geneviève, appliquant à ce seul objet la moitié de la somme mise à sa disposition chaque année, le ministre retranchera à toutes les demandes ordinaires ce qu'on avait cru vraiment nécessaire pour elles et qu'on avait voulu dès longtemps leur attribuer.

Prenons des chiffres: Pour qu'il y ait toujours 400,000 fr. à la disposition de la France, sans manquer des 200,000 qui vont vous être nécessaires pour votre église, il faut que nous votions 600,000 fr., sinon, soustraction faite des 200,000 fr., de Sainte-Geneviève, il ne restera, pour tous les édifices et pour toutes les places publiques du pays, que 200,000 fr., et ce n'est pas assez.

Grâce à cette habileté, à cette dextérité, on reste maître de la maison, accaparée par surprise le lendemain du 2 décembre, et on supprime l'initiative parlementaire qui vous proposait, il y a quelques jours, sous la signature de je ne sais combien d'entre nous, de reprendre le Panthéon à l'Eglise pour le restituer à la France! Voilà pourquoi vous voteriez ces 1,200,000 fr.! (Applaudissements à gauche.)

Non, mes chers collègues, il ne faut pas les voter; il faut nous défendre contre l'invasion de cette théorie déplorable que nul n'oserait soutenir dans sa crudité brutale, mais que presque tous nous avons jusqu'ici sanctionné tacitement par nos scrutins; je veux dire: qu'un ministre n'a jamais tort; que non-seulement il ne faut pas qu'il soit sérieusement responsable jusque devant les tribunaux politiques, mais responsable même pécuniairement, responsable de l'argent dont il a disposé sans droit et dont on laisserait peser sur lui le payement. (Nouveaux applaudissements à gauche.)

Supposons qu'il ne s'agisse pas de l'Etat, mais d'une simple société qui s'appelle ici le pays, l'Etat. Comment se conduira un nouveau gérant succédant à un prédécesseur dont la gestion aura été irrégulière, comme le ministre actuel a succédé à ceux qui ont engagé les dépenses du Panthéon?

Ce qu'ils font sera fort simple. Ils examineront la portée et les limites du mandat donné du gérant déchu; s'il s'est tenu dans ces limites, si nuisible qu'ait pu être à l'intérêt social la dépense faite, on payera!

Le mandataire, au contraire, sera-t-il sorti du champ tracé par la procuration qu'il avait reçue, impitoyablement la société et le nouveau gérant rejeteront sur lui le poids de sa faute. Va, lui diront-ils, t'arranger, si tu peux, avec ceux envers qui tu as pris des engagements téméraires: ces engagements ne nous lient pas. Et si le nouveau gérant, j'allais dire le nouveau ministre, est appelé en justice par le créancier de l'ancien, il appellera celui-ci en garantie devant le tribunal, et le tribunal condamnera celui-ci.

Je vois M. le ministre sourire, et je comprends ce que cela signifie. Cela veut dire, n'est-ce pas, que les choses ne peuvent se passer de même quand il s'agit de ministres et quand il s'agit de tout le monde; que lorsque l'Etat, par ses représentants officiels, est en cause, on ne peut pas descendre à des procédés si misérables. Quoi! un ministre assigné! un ministre! ... et un ancien ministre appelé en garantie! Où irait on, que deviendrait l'autorité? Quel prestige, bon Dieu! lui resterait-il? Il lui en restera d'autant plus que vous vous serez conformés aux règles vulgaires du droit commun, que la loi et vos fonctions ne vous ayant pas investis d'autres privilèges que celui que vous tenez de votre mandat, vous serez restés dans les termes de ce mandat ou vous en porterez la peine. (Applaudissements à gauche.)

Décider autrement, messieurs, laissez-moi le dire, c'est donner une leçon funeste au pays. Nous sommes, avec le Sénat, les deux assem[S. 6295, Sp. 3:]blées suprêmes; nous devons être les assemblées modèles. Au dessous de nous, d'autres moins importantes, mais dont les attributions cependant sont considérables, dont l'influence est grande sur les destinées du pays, vivent et fonctionnent. Je veux parler, – vous le comprenez, des conseils généraux et des conseils municipaux.

Nous leur disons chaque jour, – mes amis et moi, du moins, – à ces modestes conseils municipaux qui nous font parfois l'honneur de nous demander nos avis, que, s'ils ont le tort de mettre à leur tête des maires qui se conduisent en pachas, ou si, comme cela arrive plus souvent, ils en ont reçu de tel du Gouvernement, ils ne doivent jamais ratifier par leurs votes les dépenses qu'ils n'ont pas préalablement consenties. Laissez, leur disons-nous, votre maire dans l'embarras quand il aura intentionnellement dépassé ses pouvoirs, et gardez-vous de faire payer par la caisse communale des sottises tyranniques.

Nous en disons autant aux conseils généraux par rapport aux abus de pouvoir des préfets. Je l'honneur de faire partie d'un conseil général qui, deux fois en un an, a laissé au compte, soit d'un ancien préfet de l'empire, soit d'un sous-préfet d'une autre politique, que, par antiphrase, on a appelée l'ordre moral, des dépenses ordonnancées par ces messieurs sans autorisation de la représentation départementale. Nous avons voulu qu'ils payent et ils ont payé. (Applaudissements à gauche.)

Mais si, ici, dans ce lieu qui doit être le sanctuaire du bon sens, de la raison politique et économique ... (Rires à droite), vous, Assemblée modèle, vous continuez à payer, au contraire – je veux dire à faire payer par les contribuables – des dépenses dont on vous a dit à satiété, dont tout à l'heure encore M. Antonin Proust vous disait à propos du budget des beaux-arts, comme il y a deux jours, à propos des subsides carlistes, qu'elles ont été faites d'une manière irrégulière, tout à fait indûment, contre tout droit, contre toute légalité, et qu'il n'y a qu'une voix sur ce point; que voulez-vous que fassent les conseils généraux et les conseils municipaux en pareil cas? Ils suivront votre exemple, et ce ne sera plus par le gouvernement parlementaire que d'une de ses extrémités à l'autre la France sera gouvernée, ce sera par la fantaisie orientale, par de véritables pachas, qui s'appelleront ici ministres, là bas préfets et maires. Il faut l'empêcher, messieurs, il faut l'empêcher! et pour l'empêcher il faut donner un exemple contraire à celui qu'on s'efforce de défendre, qu'on nous conseille de donner encore, c'est-à-dire de donner toujours. (Nouveaux applaudissements à gauche.)

Contre la commission du budget, j'appelle à mon aide la commission du budget. Elle nous a fait récemment distribuer un rapport qui, rédigé par notre honorable et éminent collègue M. Lepère, viendra bientôt en discussion, celui sur l'Imprimerie nationale. Il y est question de certain traité fait dans le même temps où on engageait les dépenses du Panthéon, par des ministres de même origine, avec la même désinvolture cavalière, traité qui arrachait à l'Etat un tout petit bénéfice de 50,000 fr. par an dont se grossissait auparavant notre budget des recettes, pour attribuer ces 50,000 francs à un simple particulier. Pourquoi? je n'en sais rien; le ministre qui a consenti pour vingt ans ce traité à M. Paul Da loz [sic] pourrait seul nous le bien dire. Toujours est-il que là aussi on avait anticipé, empiété sur l'avenir qui n'appartenait pas à ceux qui en disposaient.

Qu'a fait, cette fois, avec un grand sens et à très-bon droit, la commission du budget? Elle n'a pas pensé que les choses pussent aller ainsi; elle a jugé, en conséquence, qu'il fallait donner une leçon à ces usurpateurs, à ces mandataires qui traitent au-delà de leurs pouvoirs, qui

mangent en herbe le blé de l'Etat et, pour ce faire, ils vous proposent d'anéantir [S. 6296, Sp. 1:] le traité. Le ministre qui l'a fait ira devant les tribunaux, si la personne avec laquelle il a contracté juge bon de l'y appeler. Il s'y défendra comme il pourra. Mettra-t-on l'Etat en cause en la personne du ministre actuel? L'Etat appellera l'ancien ministre en garantie. Et tout sera dit! et tout sera bien!

Mais puisque voilà ce que nous conseille la commission du budget par l'organe d'un de nos collègues les plus autorisés, d'un juriconsulte, d'un de ses rapporteurs, je m'empare de ses paroles, de ses conseils, et je dis à l'honorable rapporteur de la commission du budget pour les beaux-arts: Pourquoi donc ce que vous voulez faire à l'Imprimerie nationale, ne voulez-vous pas le faire ici? Pourquoi ce qui est bon à gauche, n'est-il pas bon à droite? Pourquoi ce que vous conseillerez demain, en dissuadez-vous aujourd'hui? Mêmes raisons de décider ici et là. Ici comme là, on a pris possession de l'avenir sur lequel on n'avait pas de droit. Ici donc, comme là, il faut que nous ne payions pas. (Très-bien!)

J'ai dit que j'écarterais de ma discussion la poésie et la sentimentalité. Jusqu'ici je crois, j'ai tenu parole.

Mais je ne veux cependant pas, monsieur le rapporteur, manquer aux égards que je vous dois en laissant absolument de côté tout cet ordre d'arguments qui a fait, à vrai dire, tout le fond de votre discussion. Je vais le refuter [sic] aussi complètement [sic] que possible.

Et d'abord, je dirai à M. le ministre des beaux-arts: contre votre propre sentiment, car nous vous savons sincèrement républicain, vous nous avez opposé un argument incompatible, souffrez que je le dise, avec vos principes et les nôtres. Nous n'avons pas affaire ici, nous avez-vous dit, à des menuisiers, à des serruriers – d'où la conclusion sans doute que la solution devait être pour cela différente, – mais à des artistes.

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Eh bien, oui, sans doute! c'est vrai!

M. Madier de Montjau. Bien! Vous l'avez dit, et la sténographie le reproduira demain. Je vous réponds alors: Si vous aviez affaire à des menuisiers, à des serruriers, qui n'ont pas d'avances, qui n'ont que leur salaire ... (Interruptions au centre.)

Plusieurs membres. Ce n'est pas la question.

M. Madier de Montjau. Mon Dieu! messieurs, ne peut-on jamais, même avec une modération parfaite, même en s'entourant des euphémismes les plus courtois, rien dire de contraire à votre avis, sans soulever de telles agitations?

Je dis que si vous aviez affaire à de simples ouvriers, qui ne peuvent attendre leur salaire vingt-quatre heures, il y aurait à voir s'il ne faut pas passer par-dessus toute autre considération pour empêcher qu'ils meurent de faim; mais c'est précisément parce que vous avez affaire à des artistes, et des plus considérables, qui, toujours les mêmes, ou de peu s'en faut, obtiennent toujours les commandes, sous l'empire comme sous la République ... (Très-bien! à gauche) qui vendent comme ils veulent, riches par conséquent, et qui ont reçu en cette occasion, d'anciens ministres de l'empire ou de ministres impérialistes ces commandes qui continuaient l'œuvre impérial ... (Murmures à droite.) – c'est précisément pour cela que, sans m'émouvoir des suites, je leur dis: Pourquoi avez-vous traité sans vous informer comme vous le faites – quand vous traitiez avec d'autres que des ministres, – de l'état et de la solvabilité de ceux avec qui vous traitiez?

Quelque grands par le talent et la position que vous soyez, quand on vous commande un de ces tableaux qui vous sont payés des trente, quarante mille francs, chiffres moyens (car j'en ai la preuve sous les yeux), plusieurs se vendent 50,000 francs, si vous n'avez affaire à [S. 6296, Sp. 2:] M. le baron de Rothschild ou à tout autre-millionnaire incontestable, vous savez à merveille prendre vos informations et ne mettre la main au pinceau qu'à bonne enseigne.

Pourquoi faire autrement avec les membres d'un ministère?

Nous ne serons en République que lorsque, en vertu de ce principe que nul n'est censé ignorer la loi et que qui l'ignore doit l'apprendre, ceux qui traitent avec un mandataire de l'Etat, – un ministre n'est que cela, et c'est bien ainsi, n'est-ce pas? que vous, ministres de la République, vous comprenez les choses? – nous ne serons, disais-je, en République, que lorsque ceux qui traitent avec l'Etat auront mesuré leur confiance à la connaissance qu'ils auront prise du mandat du ministre avec qui ils traiteront, lorsqu'ils n'accepteront plus ni commandes, ni promesses, sans savoir si celui qui promet et commande a le droit de promettre et de commander. Il ne faut plus qu'on se dise: Acceptons toujours, modelons, brosons vite; quand nous aurons fait pour 200,000 fr. de peinture ou de sculpture, on payera. Après les 200,000 francs le million viendra. Il faut qu'on apprenne que lorsqu'il ne doit pas venir il ne vient pas; que, lorsqu'il ne doit pas venir il ne vient pas; que, lorsqu'il n'y a eu ni mandat, ni droit de faire payer, le public ne paye pas. (Très bien! très bien! à gauche.)

Reste une dernière objection. Elle m'a touché venant d'un ministre qui est une de nos espérances, une de nos rares satisfactions, dont chaque parole est empreinte du sentiment répu-

blicain, qui, l'un des premiers, le premier, je crois, a osé – quelle audace! – faire sortir de sa bouche le nom de République, qui est dévoué à l'instruction publique et qui favorise son développement, oui, de lui, cette parole m'a un instant inquiété: Vous vous opposez, nous a-t-il dit, à l'enseignement de l'histoire par la peinture. Mais quelle est donc, voyons, l'histoire que nous enseignera la décoration de Sainte-Geneviève? C'est ce qu'il fallait nous dire et c'est ce qu'on ne nous a pas bien dit, et c'est sur quoi, messieurs les représentants du pays, je prends la liberté d'appeler, un instant, toute votre attention.

Martyre de Saint Denis, dit la liste que j'ai là sous les yeux: 20,000 fr. C'est peu pour un martyr.

Prédication de saint Denis, 20,000 fr. saint Denis est décidément à la baisse, comme vous allez voir.

Voix à droite. Assez! assez!

Voix à gauche. Parlez! Parlez!

M. Madier de Montjau. Voici, en effet, sainte Geneviève au siège de Paris ... l'ancien – je l'aurais voulue plus présente et plus active pendant le dernier, – 50,000 fr. pour les services rendus ... contre Attila!

Derniers instants de sainte Geneviève, 50,000 francs. Toujours 50,000; chiffre rond et fixe, comme le prix du pain chez le boulanger. (Protestation à droite.)

M. de Valon et plusieurs autres membres. Assez! assez!

A gauche. Parlez! parlez!

M. Madier de Montjau. Monsieur de Valon, j'ai eu l'honneur de vous entendre souvent dans les commissions; vous monterez à la tribune après moi, si vous le voulez, mais ne m'interrompez pas.

M. de Valon. Le vote répondra, je l'espère.

M. Louis de Kerjégu. Faites-nous votre République plus digne, si vous voulez que nous l'estimions.

A gauche. Laissez parler!

M. Madier de Montjau. Histoire. – Clovis. Ah! le grandeur de Clovis. – de ce chef barbare de hordes sauvages! Clovis offert en exemple à nos enfants et à nos neveux, comme dit la langue classique et poétique!

Eh bien, voyons Clovis:

„Ayant tué de même beaucoup d'autres rois, ses proches parents, dans la crainte qu'ils ne lui enlevassent l'empire, il étendit son pou[S. 6296, Sp. 3:]voir dans toute la Gaule. On rapporte qu'un jour il assembla ses sujets, et parla ainsi de ses proches qu'il avait fait périr; „Malheur à moi qui suis resté comme un voyageur parmi des étrangers n'ayant pas de parents qui puissent me secourir, si l'adversité venait!“ Mais ce n'était pas qu'il s'affligeât de leur mort; il parlait ainsi seulement par ruse et pour découvrir s'il avait encore quelque parent afin de le faire tuer.

Quels exemples! quels modèles! ... C'est là l'histoire que vous voulez nous enseigner! ... (Rires et applaudissements à gauche); c'est là ce que la peinture décorative apprendra à nos enfants à tenir pour grand et glorieux! ...

Et savez vous qui a écrit cette page? Grégoire de Tours, depuis canonisé. Aussi, pour que rien ne manquât à vos illustrations artistiques, pas plus le saint chroniqueur que le roi, n'avez-vous eu garde de l'oublier? Il aura sa statue à Sainte-Geneviève, ci, 20,000 fr. Et ainsi placés dans leur niche et dans leur panneau, face à face, le roi et le prêtre, je me demande quelle figure ils se feront, le roi disant à l'évêque: Quoi! ce n'est pas assez de me traiter d'assassin dix fois assassin, tu me traites encore de fourbe et d'hypocrite! Et le saint évêque répondant au roi: Ma foi, tant pis! Je te connaissais bien! C'est ton histoire véridique. (Rires à gauche.)

Allons, monsieur le ministre, convenez que ce n'est pas là l'enseignement que vous voulez d'ordinaire donner à notre jeunesse ... (Sourires à gauche); que ce n'est pas celui que vous croyez le meilleur, et qu'au fond de votre âme vous regrettez amèrement la lourde tâche que vous ont laissée MM. de Fourtou et de Cumont, de défendre leurs œuvres ...

M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Mais pas du tout!

M. Madier de Montjau. Ne la défendez donc pas!

M. le ministre. Mais si! mais si!

M. Madier de Montjau. Je vous l'ai dit: votre signature vaut mieux que leur papier; ne la mettez donc pas au bas de ce papier. (Vives marques d'approbation et applaudissements à gauche – L'orateur, en retournant à son banc, est entouré et félicité par un grand nombre de ses collègues.)

M. le président. Il a été déposé une demande de scrutin public sur l'amendement de MM. Emile Bouchet et Madier de Montjau.

M. Arthur Picard et plusieurs autres membres. Nous voudrions bien avoir une nouvelle lecture de l'amendement (Ouil ouil!)

M. le président. Cet amendement ne porte pas sur le chiffre du chapitre et ne peut être qu'une disposition à insérer dans la loi.

Voici le texte de l'amendement:

„Les 400,000 francs destinés aux ouvrages d'art et décoration des édifices publics et inscrits au chapitre 41 du budget des beaux-arts, ne seront pas appliqués aux fresques et sculptures du Panthéon, dont l'exécution demeurera suspendue sauf liquidation des droits acquis et des sommes dues pour les travaux exécutés jusqu'à ce jour.“

C'est cet amendement que je mets aux voix. Il a été déposé une demande de scrutin public.

Cette demande est signée par MM. Albert Joly, Bousquet, Antonin Proust, Laisant, de Douville-Maillefeu, Groscurin, Georges Perin, E. Lesguillon, Ratier, Journault, L. Greppo, E. Brelay, Daumas, Spuller, P. Ordinaire, Germain Casse. [sic] E. Bouchet, M. Pellet, etc,

(Le scrutin est ouvert et les votes sont recueillis.)

MM. les secrétaires président au dépouillement.

M. le président. Voici le résultat du dépouillement du scrutin:

(2^e Supplément.)

[S. 6297, Sp. 1:]

| | |
|--------------------|-----|
| Nombre des votants | 415 |
| Majorité absolue | 208 |
| Pour l'adoption | 163 |
| Contre | 252 |

(La Chambre n'a pas adopté l'amendement.)

M. le président. Je mets aux voix le chapitre 41:

„Ouvrages d'art et décoration d'édifices publics, 895,000 fr.“

(Le chapitre est mis aux voix et adopté.)

Nr. 9: Puvis de Chavannes über seine ersten Bilder im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 88 f.

Ayant à représenter la vie pastorale de sainte Geneviève sur quatre entrecolonnements, il a été décidé, dans l'intérêt de l'harmonie architecturale, que l'espace à décorer se composerait d'un premier panneau ou sujet situé à droite et des trois espaces suivants ne comportant qu'une seule composition. Considérant le premier panneau comme une sorte de prologue, j'ai fait *apparaître* la petite sainte à un groupe rustique composé d'un bûcheron et de sa femme portant un enfant. Contraint par la composition de montrer de dos le personnage principal, j'ai cherché à suppléer par son attitude d'ensemble à l'expression de sa physionomie; je l'ai donc représenté comme en arrêt devant ce spectacle d'une grâce mystique. J'ai cru pouvoir aussi, de peur de la vraisemblance et au profit de l'émotion, donner à l'enfant en prière une forme et un vêtement tenant plus de l'ange que de l'être réel, de la vision que de la réalité; l'aurole qui ceint la tête complète l'illusion. – C'est ainsi qu'elle apparaît à ce groupe *naïvement ébahi*. – Dans les trois panneaux suivants se déroule en une vaste scène l'événement le plus marquant de la jeunesse de sainte Geneviève. J'ai choisi l'heure où l'histoire prend possession de l'héroïne devinée et consacrée par saint Germain d'Auxerre; ce n'est pas un vieillard et une enfant, ce sont deux grandes âmes en présence. Leur regard ardemment échangé est au moral le point culminant de la composition. A gauche et derrière la petite sainte prennent place son père et sa mère, écoutant avec une émotion contenue la glorieuse prophétie; autour d'eux se groupent des gens de toute condition. – La physionomie de saint Germain m'a été inspirée par la rencontre d'un dignitaire de l'Église dont j'ignore le nom et que je n'ai fait qu'entrevoir. – La plupart des autres personnages sont des portraits de parents ou d'amis. Pour surmonter la difficulté occasionnée par les colonnes et maintenir l'unité de la composition, j'ai fait, pour ainsi dire, passer la foule derrière ces obstacles sans en tenir compte, en la continuant jusque dans les deux panneaux de gauche et de droite dont elle fait partie. Déjà reliés par cette combinaison, ces compartiments le sont encore par la convergence des expressions et des attitudes au sujet principal. Ainsi, dans le panneau de gauche, des bateliers se [S. 89:] sont approchés de la rive et contemplant la scène, pendant que d'une mesure on apporte avec précaution un adolescent malade pour le faire toucher et guérir par les saints évêques. – Le panneau de droite est tout à l'émoi que vient de causer leur passage; un vieillard cassé et roidi par l'âge tente péniblement de s'agenouiller; une petite mendicante se tient à distance, un peu en paria, avec le lourd fardeau d'un gros enfant endormi dans ses bras; à

droite, deux filles de ferme se hâtent de traire une vache, pendant que la suite des évêques se repose, indifférente à l'empressement qui les accueille partout. – Au fond, des potiers à demi sauvages regardent de loin cette scène. Une question importante était celle du paysage. A défaut de documents, j'ai voulu le faire vraisemblable, et je l'ai enfermé entre l'antique silhouette du mont Valérien et les détours de la Seine; j'ai voulu aussi, représentant la jeunesse de l'héroïne, que tout fût jeune et frais autour d'elle; l'année est jeune, c'est le printemps; le ciel est jeune, c'est le matin; enfin, l'aspect général est tendre et doux comme l'âme de cette enfant qui doit, pour ainsi dire, transparaître et baigner toute la composition.

Nr. 10: Laurens über seine Bilder im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 94 f, Zusatz S. 96.

Monsieur de doyen, – Pour répondre au désir que vous m'avez manifesté relativement à mes travaux du Panthéon, je ne trouve rien de mieux que de vous faire parvenir un résumé de la description que je viens d'envoyer à un de mes parents, M. Jules Roussy, qui m'aime assez pour vouloir connaître mon œuvre jusque dans ses moindres détails. – La vue de M. Jules Roussy est presque entièrement éteinte et il veut jouir de mon œuvre comme s'il y voyait. Je vais donc pour un instant, permettez-le-moi, Monsieur le doyen, vous supposer à sa place; car on ne saurait donner à quiconque y voit de ses yeux d'explication meilleure sur mes *intentions* qu'en le renvoyant devant l'ébauche déjà avancée de mon sujet. – Après avoir donné une idée exacte de l'importance du travail par la surface à couvrir (avec mesures à l'appui), et arrêté dans son esprit la dimension de mes personnages principaux, j'explique à mon oncle le sujet que divisent en trois parties les deux demi-colonnes, et dont le programme est: les *Derniers moments de sainte Geneviève*. – Voici maintenant mes *intentions*. – M'expliquerai-je clairement? j'en doute, car mon métier est de peindre *avec mon pinceau*. J'écris, c'est à vous d'interpréter.

Depuis l'ordonnance générale de ma composition jusqu'à l'expression des figures du dernier plan, je peux dire que tout est bien voulu. Pas une tête ne m'a laissé indifférent. Du jour où j'ai eu le programme en main, la surface qui m'était destinée m'a paru trop étroite pour y faire contenir tout ce que j'ai entrevu de figures caractéristiques dans cette époque barbare, où se mêle un dernier reflet de la civilisation romaine. Aussi mon unique préoccupation, depuis, a été de montrer au public, avec toute l'énergie dont j'étais capable, tous les types des différentes races qui s'agitaient vivants dans mon cerveau.

Les documents sur le V^e siècle sont rares, et j'ai dû les consulter à peu près tous pour ne pas m'éloigner de l'esprit de l'époque, bien décidé en même temps à écarter tous les détails inutiles dont on fait trop facilement parade et qui n'auraient servi qu'à détruire la sévérité de la scène. La profusion des bibelots, cela n'est bon que pour les tableaux de marchands. Cette sobriété, du reste, était fatalement commandée par le sujet lui-même, et j'ai tenu à ce que les principaux personnages en fussent empreints, tels que: 1^o la femme assise qui occupe le milieu de la division de droite et qui, dans mon esprit, représente la veuve de Clovis; 2^o la femme vue de dos, vêtue de noir qui, [S. 95:] à genoux au centre de la composition, présente ses deux enfants à la mourante, sans doute une Gallo-Romaine; 3^o la femme debout dans le panneau de gauche, se reliant comme les autres à l'intérêt de la scène par son regard tourné vers la sainte. J'ai cherché dans ces trois figures dominantes un effet de contraste que le public jugera. Mais si mes intentions sont réalisées ou tout au moins lisibles, on pourra voir autour de Clotilde le mélange de civilisation et de barbarie bien plus encore dans l'expression des visages que par la différence des costumes dont deux ou trois seulement indiquent des distinctions honorifiques.

Près de la matrone romaine (panneau du milieu), autour du lit de la sainte, le peuple. On ne distingue plus dans cette masse à genoux ni Francs, ni Gaulois; ce sont les pauvres, tous également amis de celle qu'ils pleurent.

Deux jeunes vouées, qu'on aperçoit dans la foule et près du chevet, soulèvent respectueusement les deux bras de la mourante qui veut bénir les malheureux. Les enfants figurent au premier rang. Je n'aurais eu garde de les oublier, car outre les lignes heureuses que leurs silhouettes permettent dans l'agencement de la composition, ils représentent l'avenir et ont droit les premiers à la bénédiction des vieillards. Quant au voisinage de la femme debout, qui se détache en vigueur bleu-noir dans le panneau de gauche, nouveau mélange de nobles Francs et de Gallo-Romains, tous dans l'attitude du recueillement, depuis le barbare du premier plan prosterné à moitié nu, jusqu'un vieil évêque en vêtements blancs qui vient, non pour bénir, mais comme les autres pour être béni. Derrière lui, des moines, des guerriers germains; devant, à genoux, des dignitaires en costume oriental. Il semble que nul sujet ne

pouvait mieux comporter cette réunion fraternelle des différentes classes de la société. Toutes les apparitions, tous les contrastes y étaient permis. Jeunes vierges, vieillards, matrones, enfants, esclaves, nobles, prêtres, leudes, légionnaires, etc. Quelle richesse pour la couleur! Tous ces visages divers avec leurs chevelures, tantôt courtes, tantôt longues; celle-ci flotte librement, celle-là tombe en baguettes sur les deux épaules; une autre est nouée au-dessus de la tête. Les tons, les rasés, bruns, blonds, rouges, tout ce que j'ai pu rêver de plus pittoresque, je l'ai fixé sur la toile. Une chose unit ces physionomies farouches, douces ou rudes, c'est le sentiment de tristesse dont elles sont toutes empreintes pour donner à ce drame le caractère de solennité grave qu'il comporte. – Ne m'en veuillez pas, Monsieur le doyen, si je me suis laissé entraîner; je vous en fais mes excuses, et vous prie d'agréer l'assurance de mes sentiments respectueux et distingués. – *J.P. Laurens*.

Plus tard, si je ne vous ai pas trop fatigué et que vous le désiriez, j'ajouterai quelques mots pour terminer, sur mes *intentions* en ce qui touche les *funérailles de sainte Geneviève*.

[S. 96:] Quatrième entrecolonnement. – Cette partie, quoique séparée des trois autres, n'en complète pas moins l'ensemble. – Le programme donné est l'ensevelissement de *madame sainte Geneviève*, comme dit la légende tirée des récits du XV^e siècle. Guidé par la nature du sujet et les disproportions d'un cadre démesurément long pour sa largeur, j'ai cru devoir entrer dans l'esprit imagé de la légende et aborder résolument cette figure ailée qui soulève le suaire de la morte et dont la silhouette décorative ne pouvait qu'enrichir le haut de la toile. Il est donc voulu comme effet et voulu comme idée; c'est l'ange du réveil: il montre au monde nouveau l'inconnu. Et le brasier funéraire qui brûle au pied du cercueil et dont la fumée va se transformant en lumière, n'est pas là seulement pour lier la composition; c'est la traduction de toute ma pensée sur le passage d'une vie à l'autre. Si personne ne la comprend, tant pis pour moi, j'aurai du moins la consolation d'avoir cherché à rendre sincèrement ce que j'ai éprouvé. Quant aux personnages groupés autour de la morte, ils s'expliquent d'eux-mêmes par leur attitude. Je laisse au public le soin de discuter sur toute l'œuvre et au temps de la classer.

Nr. 11: Laurens' Briefe an Chennevières

28. Aug. 1876 Brief von Laurens an Chennevières, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 96.

Je me suis retiré à Yport emportant avec moi draperies, palliums, mitres et couronnes. J'ai loué une immense grange dans laquelle je retrouve presque l'aspect que j'ai donné à mon projet du Panthéon. Les murs ont quelque analogie avec le fond de l'intérieur dans mon esquisse, et les visages typiques pour l'époque que je vais représenter, ici ne me manquent pas. Je les étudie et les peins sans bruit et loin du bruit; voilà pourquoi, cher monsieur, vous n'entendez plus parler de moi, et si je ne me suis pas encore mis à l'exécution définitive, c'est que je mène tout de front, c'est-à-dire les quatre panneaux principaux, afin de pouvoir profiter de l'avantage que j'ai ici du choix des têtes sauvages du Nord sur la monotonie des modèles qui courent les rues de Paris. Le 1^{er} octobre, je rentrerai avec toutes mes études probablement terminées, ce qui est pour moi le plus important ... l'exécution du reste sera d'autant plus rapide que j'aurai réuni d'abord tous les documents que j'accumule actuellement ...

12. Aug. 1884 Brief von Laurens an Chennevières, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 97.

En ce qui me regardait, le programme que j'ai suivi de mon mieux, me montrait sainte Geneviève comme un objet de vénération, non seulement chez les Parisiens, mais dans toutes les contrées où sa réputation de sainte avait pénétré: – J'ai donc pensé ne pas m'écarter de mon sujet et compléter au contraire les données du programme en faisant figurer, dans la décoration de la frise, ces populations sauvages qui accourent en foule vers le tombeau de Geneviève. – De droite à gauche, suivant toujours l'ordonnance imposée d'une procession, marchent mes personnages dont le nombre ne permet de voir le moindre vide à fond d'or. Les têtes seules silhouettent sur cette plaque lumineuse que j'assourdirai selon les besoins de ma cause. – Vous rappelez-vous mes croquis? Ces hommes, ces chevaux, ces femmes dans des chars, ces enfants fatigués, ces cavaliers qui suivent, tout ce monde fait l'objet de mes trois panneaux et se dirige vers la figure qui remplit le panneau isolé au-dessus de la morte. – Cette figure, détachée des autres par sa place et sa dimension, s'y rattachera par son attitude. Un genou en terre, le corps à demi enveloppé d'un léger voile noir laissant voir le nu, la tête inclinée vers la foule de pèlerins dans un mouvement désolé, elle indique, de sa main droite,

la scène funèbre de la crypte sainte où déjà descendent les premiers arrivés. – Ce doit être le génie de la Douleur. – Voilà ce dont vous pourrez juger vous-même dans peu de temps. Si je ne suis pas fidèle dans mon récit, tant pis, je suis tranquille, étant sincère. – On ne me fera pas un crime, je l'espère, de n'avoir pas forcé mes personnages, qui viennent de si loin, à marcher sur un plan incliné à 45 degrés tout le long de la route! S'il y a des gens sans cœur, je ne veux pas les imiter.

Nr. 12: Blanc über seine Bilder im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 99 f.

Entre-colonnement gauche. – L'armée ennemie s'avance au galop des chevaux comme une immense vague. Le roi des Allemands, menacé par l'archange saint Michel, détourne son cheval et s'apprête à fuir; dans les airs, l'archange Raphaël ou Gabriel tient déployé l'étendard de la Croix dont il repousse les lances ennemies.

Centre. – Clovis, qui déjà trois fois a reculé, pense à Dieu dont lui a parlé Clotilde; il lève les yeux au ciel, étend les bras et fait vœu de se faire chrétien, si *seulement il sort sain et sauf* de cette bataille. Son fils Théodoric, désarçonné, cherche à repousser le cheval de son père; mais l'animal, plein encore de la bataille, recule avec peine. Dans le ciel, le Christ entend la prière et d'une main entr'ouvre les nuages pour faire place à l'armée céleste; de l'autre, indique aux anges l'armée ennemie qu'ils doivent mettre en fuite; des anges sonnent de la trompette, un autre tire l'épée; dans les nuages quelques autres lancent des foudres.

Entre-colonnement de droite. – Sighebert, roi des Ripuaires, blessé à la jambe, est tiré de son cheval par ses compagnons et porté à l'écart. Les soldats fuient dans les chariots gardés par des femmes qui les repoussent. L'une d'elles, dans son désespoir, jette son enfant au milieu des fuyards, préférant le voir mort que vivre fils d'un lâche; une autre repousse l'étendard gaulois et d'un geste indique les ennemis; dans le ciel, un ange montre Dieu qui vient en aide aux Franks et fait prendre courage aux vaincus.

Voici ce que je trouve dans Henri Martin ... [„]Sighebert, roi des Ripuaires, ayant été atteint d'une blessure au genou, et forcé de quitter le combat, le désordre se mit parmi ses soldats, et toute l'armée franke commença de plier et de (pencher grandement vers sa perte).“

Vous voyez combien cela est clair, et je me félicite d'avoir mis cette figure de Sighebert dans ma composition; du reste, si vous vouliez avoir quelques détails de plus, voyez la page 421 du premier volume de l'*Histoire de France*, par Henri Martin; il suit pas à pas le texte de Grégoire de Tours, ou, pour mieux dire, il le donne en entier.

[S. 100:] *Le Baptême.* – Clovis vainqueur remplit son vœu. Il est debout dans la piscine, vêtu de blanc comme les néophytes. Saint Rémy, debout derrière lui, abaisse la tête et tient de la main droite la coquille pleine d'eau du baptême; il lève les yeux au ciel et semble remercier Dieu de la joie qu'il éprouve à voir ce chef frank se courber enfin et devenir chrétien. Clotilde, à genoux, assiste à cet acte et prie Dieu avec reconnaissance; quelques guerriers se dépouillent de leurs vêtements et se préparent à prendre la place de leur chef; un compagnon de Clovis garde ses vêtements et ses armes; les trompettes retentissent.

Nr. 13: Maillot über seine Bilder im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 112–115.

Le sujet, puisé dans les manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève, représente la célèbre procession de la châsse de sainte Geneviève à Notre-Dame pour obtenir la cessation des pluies, qui duraient depuis trois mois et qui avaient fait déborder la rivière jusqu'au milieu de la ville, le 12 janvier 1496. – La scène se passe au bas de la montagne Sainte-Geneviève, où se trouve aujourd'hui le marché de la place Maubert. – Érasme, malade de la fièvre, y assistait (1)²⁹ Voici ce qu'il en dit dans une épître à Nicolas Verner: „Il y a trois mois qu'il pleut ici (à Paris) sans cesse; la Seine est sortie de son lit, a inondé la campagne et la ville. La châsse de sainte Geneviève a été [S. 113:] descendue et portée en procession à Notre-Dame. L'évêque, accompagné de son clergé et du peuple, est venu au-devant. Dans cette auguste cérémonie, les chanoines réguliers conduisaient la relique, eux et leur abbé marchant nus pieds et quatre porteurs *nus en chemises* estant chargés de ce précieux fardeau. Depuis ce

²⁹ Anmerkung im Text: Et ce sceptique a même remercié Sainte-Geneviève, en beaux vers latins, de sa guérison miraculeuse.

temps-là, le ciel est si serein qu'il ne peut l'être davantage." Une gravure de la bibliothèque nationale fixe précisément à dix le nombre des porteurs de la châsse „à la magnifique procession faite le XI juin 1652 pour la paix." Il en est de même d'autre part dans une miniature d'un très ancien manuscrit (bibliothèque Sainte-Geneviève) renfermant les status, signatures, noms (avec les dates) de messieurs les porteurs de la châsse sainte Geneviève. Ce même manuscrit enseigne de plus que le droit de porter la susdite châsse appartenait aux bourgeois de Paris. C'est dans ces dernières conditions que j'ai représenté au centre de ma composition la châsse de sainte Geneviève et ses porteurs nus en chemises et couronnés de fleurs et de feuilles ainsi que l'indique encore la même miniature. Le lieutenant civil et criminel, en armure, le prêtre revêtu d'une chape rouge, l'évêque avec mitre dorée marchant à la gauche de l'abbé de Sainte-Geneviève avec une [sic] mitre blanche, sont dans l'ordre indiqué par le *collectarium ad usum prioris hujus ecclesiae* (Sainte-Geneviève). Cet ordre m'a paru le même dans toutes les représentations du même sujet et je crois avoir mis exactement à leurs places le porteur de la croix, le prévôt des marchands, le prévôt de Paris, qui était un magistrat civil et militaire représentant le roi (biblioth. Sainte-Geneviève).

Ces personnages, dans la suite de ma composition centrale, sont placés derrière l'abbé de Sainte-Geneviève. La procession se termine, comme l'indique l'extrait des registres du Parlement contenant les cérémonies qui se sont faites dans les processions de la châsse de sainte Geneviève depuis 1400 jusqu'à 1709, par les fanfares, fifres, trompettes, tambourins du roi et par ses gardes suisses dont j'ai mis le capitaine au premier plan devant la châsse et près d'un chanoine de Notre-Dame.

La figure agenouillée sur des marches et placée tout à gauche de la seconde partie de ma composition représente Érasme. J'ai su, par M. le conservateur des manuscrits de la bibliothèque Sainte-Geneviève, qu'il habitait le collège Montaigu, situé près de l'abbaye de Sainte-Geneviève. J'ai cru ne pas commettre une grosse inexactitude en le mettant en scène sur le premier plan. La châsse de sainte Geneviève était souvent précédée par d'autres châsses et toujours par un grand nombre de religieux, corporations, etc. Je n'ai pu représenter que la partie la plus intéressante de la procession. – Le sujet du côté droit est le Miracle des Ardents. – Les compositions décoratives du haut représenteront: Sainte Geneviève guérissant sa mère aveugle; – sainte Geneviève ressuscitant un enfant; – sainte Geneviève guérissant un possédé; – [S. 114:] sainte Geneviève pendant un orage. – Ce dernier sujet paraît d'une exécution difficile.

Voici l'inscription placée sous mes deux panneaux et rédigée par M. le doyen de Sainte-Geneviève. – Panneau de gauche: „Sous le règne de Charles VIII, au milieu d'un nombreux cortège, où figurent l'évêque de Paris, l'abbé de Sainte-Geneviève, le clergé des paroisses et les corporations, le parlement et les autres cours souveraines." L'inscription continue sous le panneau de face: „L'an 1496, le 12 janvier, la châsse de sainte Geneviève, portée par des bourgeois de Paris, vêtus de chemises de pénitents, est conduite solennellement à l'église Notre-Dame pour obtenir la cessation des pluies qui depuis trois mois désolent la ville." – Dans ma composition d'ensemble, les deux panneaux ne représentent qu'un seul sujet; la procession descend la montagne Sainte-Geneviève et passe sur un pont ou échaffaudage de bois que je suppose à l'endroit où est aujourd'hui la place Maubert. A gauche, j'ai mis Érasme malade et agenouillé, les fifres, tambours de la garde du roi, le prévôt des marchands, le prévôt de Paris, l'abbé de Sainte-Geneviève, etc. Dans le panneau de face, à la suite, l'évêque de Paris, son clergé, le lieutenant civil et criminel (en armure), la châsse de sainte Geneviève entourée de différents religieux, un capitaine de la garde suisse, etc.

La bibliothèque ne possède qu'une seule gravure, représentant „la magnifique procession de la châsse de sainte Geneviève, patronne de Paris, faite le XI juin 1652 pour la paix". Voici la description de cette gravure, qui m'a servi (faute de mieux) pour ma composition: la procession commence par les Cordeliers; les Jacobins viennent ensuite, puis les Augustins et les Carmes; ces ordres sont précédés de croix et de porteurs de cierges; ensuite les officiers et les archers du guet, châsse de saint Honoré et sainte Opportune, prêtres, chantres avec la chape, porteurs de croix, chanoines, ces derniers avec une chape dont la queue est portée par des enfants, châsse de saint Benoît, châsse de saint Médéric, clergé, châsse de saint Luquin, prêtres, chantres avec la chape, porteurs de croix, enfants de chœur, religieux, chanoines, personnages en costume civil le cierge à la main, la châsse de saint Marcel avec ses porteurs, un bourgeois, dignitaires de l'église, un hallebardier, différentes bannières, les huissiers à verge, porteurs de cierges, porteurs de la châsse de sainte Geneviève nu-pieds, couronnés de fleurs, et enfin la châsse de sainte Geneviève, le lieutenant criminel, nombreux clergé, gens de justice, prêtres, chanoines, porteurs de crosses, l'archevêque de Paris sous un parasol, l'abbé de Sainte-Geneviève mitré, messieurs du parlement et chambres des comptes, pages, le gouverneur de Paris et messieurs de ville, hallebardiers. J'ai été [S. 115:] bien entendu, obligé de retrancher beaucoup de choses inutiles à mon sujet.

Conformément à une très naïve miniature tirée d'un manuscrit du temps et intitulée: *Statuts, signatures, noms de messieurs les porteurs de la châsse de sainte Geneviève*, j'ai fait porter la châsse par huit porteurs au lieu de quatre. Le droit de porter la châsse de sainte Geneviève appartenait aux bourgeois de Paris, orfèvres en grande partie. (Bibl. Sainte-Geneviève, manuscrits.) Cette miniature montre les porteurs en chemises, avec les bras et les pieds nus; ils sont tous couronnés de fleurs ou de feuillage.

Extrait des registres du parlement (Henri II) contenant les cérémonies qui se sont faites dans les processions de la châsse de sainte Geneviève depuis novembre 1400 jusqu'à 1709. Il est dit dans cet ouvrage que les fanfares, les trompettes, les tambourins du roi, ainsi que ses gardes suisses, marchaient à la suite de procession. (Bibl. Sainte-Geneviève.)

Dans une miniature du *Collectarium ad usum prioris hujus ecclesie* (Sainte-Geneviève), l'archevêque, en mitre dorée, marche à la gauche de l'abbé de Sainte-Geneviève, en mitre blanche. Devant eux marche un prêtre revêtu d'une chape rouge et portant un bougeoir (ainsi ai-je fait). L'ordre de la procession paraît le même que dans la première note. On voit deux châsses seulement dans le lointain.

Là s'arrêtent les renseignements qui m'ont servi à la composition historique qui doit faire pendant au *Miracle des ardents* dans la chapelle de sainte Geneviève et servir de fonds à sa châsse. — Les panneaux du haut, comme dans les autres peintures décoratives du Panthéon, auront des fonds d'or et représenteront des sujets tirés de la vie de sainte Geneviève.

Nr. 14: Bericht über die „Mal des Ardents“ 1130

Chapitre V de la Vie de sainte Geneviève de l'abbé Saint-Yves, zitiert nach CHENNEVIERES 1885, S. 116 ff.

Chapitre V de la Vie de sainte Geneviève de l'abbé Saint-Yves

L'an 1129 et 1130, sous le règne de Louis le Gros, le royaume fut désolé par une maladie pestilentielle, appelée feu sacré. C'était une inflammation vive et ardente, qui attaquait les pieds, les mains, le sein, le visage des malades et les conduisait en un instant au tombeau. Une multitude de tout âge et de tout sexe périt victime de ce fléau. L'art des médecins s'étant trouvé inutile pour arrêter le mal, les peuples recoururent aux prières et implorèrent particulièrement la protection de la mère de Dieu. Il se fit à cette occasion un grand concours à la cathédrale, et l'église se trouva tellement encombrée par les malades apportés de la ville et des lieux circonvoisins qu'à peine restait-il assez d'espace pour la célébration de l'office divin et pour l'offrande du peuple. — Étienne, évêque de Paris, surnommé le Père des Pauvres et déjà recommandable par son zèle à exercer les devoirs de l'hospitalité, fut touché de la foi de ce peuple affligé. Il ordonna, en conséquence, que l'on se rendrait processionnellement à l'église cathédrale avec les diverses reliques des saints et en chantant les litanies, afin de fléchir la colère de Dieu par l'intercession de ses plus fidèles serviteurs! Le fléau, néanmoins, continuait toujours ses ravages. L'évêque alors se rappelant les grands miracles opérés par l'intercession de sainte Geneviève et notamment cette inondation terrible qui recula tout à coup à l'aspect de son ancienne demeure, voulut joindre à toutes ces supplications l'invocation de cette grande sainte. Et, comme l'église de Sainte-Geneviève était exempte de sa juridiction, il alla exposer aux chanoines de cette église le désir qu'il avait de faire porter processionnellement le corps de sainte Geneviève à la cathédrale, les conjurant de ne pas s'y opposer et joignant même les larmes à ses instances. Les religieux accédèrent avec joie à sa demande et l'on se mit en devoir de part et d'autre de faire pour la cérémonie tous les préparatifs convenables. L'évoque ordonna un jeûne général. De leur côté, les religieux choisirent, pour porter la châsse, ceux d'entre eux que leur âge et leur piété rendaient plus dignes de cet honneur. Ceux-ci, pour s'y mieux disposer, joignirent aux préparations spirituelles, c'est-à-dire [sic] aux prières et aux jeûnes, les préparations corporelles, savoir le bain et la netteté des vêtements. — Au jour convenu, le corps fut descendu [S. 117:] par les religieux destinés à le porter, tandis que les autres frères, prosternés dans l'église, récitaient des prières. Pendant ce temps, l'évêque, accompagné du clergé de Notre-Dame et d'un grand concours de peuple, arrivait à l'église Sainte-Geneviève. De là, on se mit en marche et la procession se dirigea vers la cathédrale. Les rues étaient encombrées de peuple accouru de toutes parts, ce qui ralentit considérablement la marche. Elle fut aussi beaucoup retardée par le soin que prit Étienne de faire compter exactement le nombre des malades. Le vertueux évêque avait déjà un pressentiment de la grâce qui allait être accordée. Effectivement, au moment où la châsse entra dans l'église cathédrale, tous les malades furent subitement guéris par le simple attouchement de la châsse, à l'exception de trois, qui probablement avaient manqué de foi et de confiance en Dieu. Aussitôt ce n'est dans toute l'église qu'une acclamation générale. Chacun élève la voix

et s'efforce de témoigner par des cris son admiration. L'évêque et le clergé, attendris jusqu'aux larmes, veulent parler au peuple et l'exhorter à la reconnaissance envers le ciel; mais après avoir vainement essayé de se faire entendre au milieu des clameurs, ils prennent le parti de joindre leur voix à celle du peuple. – Cependant, les habitants de la cité, voyant ce grand miracle, commencèrent à s'écrier qu'il fallait garder dans la ville ce précieux trésor, comme une sauvegarde assurée; les chanoines alarmés se mirent aussitôt en devoir de reporter la châsse en son église. Déjà le peuple commençait à s'y opposer et les en aurait empêchés, sans l'autorité de personnes de marque qui protégèrent le retour des reliques au lieu de leur repos. Toutefois, les chanoines de Sainte-Geneviève ne purent rentrer dans leur église que fort avant dans la nuit, tant était grande l'affluence du peuple. – Les malades guéris subitement en cette occasion étaient au nombre de cent. Il est inutile d'observer que l'église cathédrale n'avait pas alors la même étendue qu'aujourd'hui. Mais la protection de la sainte ne se borna pas à ce nombre, qui, déjà grand en lui-même, était peu considérable par rapport à la multitude des pestiférés. A dater de ce jour, le fléau, dont on n'avait encore pu arrêter les ravages, se ralentit peu à peu et bientôt cessa de désoler le royaume. – L'année suivante, le pape Innocent II étant venu à Paris, voulut que l'on fit sur ce miracle des enquêtes juridiques, et ordonna que la mémoire en serait conservée par une fête solennelle. Cette fête, connue sous le nom de Sainte-Geneviève-du-Miracle des Ardents, se célèbre le 26 décembre. De plus, on construisit, ou plutôt on rétablit une petite église près de la cathédrale et on lui donna le nom de Sainte-Geneviève-du-Miracle-des-Ardents. Cette église, désignée aussi quelquefois par le nom de Notre-Dame-la-Petite, se trouvait sur l'emplacement de la maison qu'avait occupée sainte Geneviève. Elle fut démolie en 1747, [S. 118:] quand on construisit l'hôpital des Enfants-Trouvés. L'histoire du miracle nous a été conservée par plusieurs historiens contemporains, et notamment par un des chanoines qui s'y trouvait présent.

Nr. 15: Galland über sein Bild im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 85 f.

Saint Denis prêchant, baptisant et guérissant les malades.

Saint Denis est l'apôtre des Gaules et le premier évêque de Paris: l'artiste l'a placé sur un monticule entouré d'une foule qui écoute avidement ses paroles. Des femmes et des jeunes filles occupent le premier plan du tableau: elles apportent de grands vaisseaux en terre pour puiser de l'eau dans une source qu'on ne voit pas, mais dont l'emplacement se devine aisément. En venant prêcher la vérité près de cette source, où chacun vient prendre de l'eau, l'apôtre semble vouloir rappeler au peuple la parole du Christ à la femme samaritaine: „Quiconque boit de cette eau aura encore soif, mais celui qui boira de l'eau que je lui donnerai n'aura jamais soif.“ (Ev. de S. Jean, chap. IV. – V. 13 et 14.)

En plaçant le saint apôtre au second plan, bien que d'une manière très visible et dominant toute la scène, l'artiste nous fait en quelque sorte assister à la conversion de tout un peuple. Les figures placées au bas du tableau gardent dans leur tournure toute la placidité antique, mais leur visage attentif laisse voir qu'un sentiment nouveau et inconnu vient de pénétrer leur cœur. La foule, échelonnée sur un terrain en pente, montre les impressions les plus diverses. Des indifférents quittent la source et retournent chez eux, emportant l'eau qu'ils ont puisée; d'autres s'arrêtent et semblent inquiets de ce qu'ils entendent. Ici, un homme fait boire des enfants qui avaient soif et fait ainsi acte de charité; là une jeune mère regarde avec tendresse un petit enfant qu'elle tient dans ses bras; l'auréole qui brille sur la tête de l'enfant montre qu'il est prédestiné au martyre. L'émotion grandit parmi la foule à mesure qu'elle écoute de plus près la parole de l'apôtre et se presse autour de lui pour mieux l'entendre. Saint Denis, levant au ciel ses bras décharnés, prouve par ses miracles les vérités qu'il prêche: voici des infirmes qui vont oublier leurs béquilles, des malades qui se sentent guéris, des paralytiques qu'on a amenés à grand'peine et qui retourneront tout seuls chez eux, des malheureux qui naissent à l'espérance, un petit enfant au maillot que sa mère présente à l'apôtre, une vieille femme qui, entendant parler pour la première fois de la vie éternelle, s'approche tout près du saint, comme si elle voulait humer ses paroles bénies. Autour du saint, sur la montagne, tout est vie, mouvement et passion, tandis qu'au premier plan on sent les nouveaux arrivants, non encore convertis; l'artiste a surtout cherché les grandes lignes tranquilles qui impriment à l'ensemble un caractère de calme et de sérénité en rapport avec le monument. Une décoration n'a pas pour but de produire l'illusion, mais simplement d'accompagner et de faire valoir l'architecture de l'édifice: aussi la couleur est partout discrète, et, dans une certaine mesure, conventionnelle. L'éclat et le brio qu'on demande à une peinture de chevalier seraient ici non seulement un hors-d'œuvre, mais presque un contresens. Par la même raison,

le modelé des [S. 86:] figures est généralement sommaire, mais les grandes lignes qui en déterminent la forme sont nettement accusées et d'un grand caractère. On peut se demander quelle part l'artiste a pu faire à l'exactitude historique dans un sujet où les documents positifs sont aussi peu précis; elle est plus grande qu'on ne pense. Le peintre a trouvé dans la Vie des Saints (*Les petits Bollandistes*) la phrase suivante, qui est devenue le point de départ de sa composition: „Denis prit pour son ressort, avec Rustique et Éleuthère, ses deux fidèles compagnons, la ville même de Paris; il y arriva par le côté de la porte Saint-Jacques; il s'arrêta d'abord à l'endroit où est l'Université, et qui n'était encore qu'un champ en friche ou un bois désert et inhabité. On s'assembla autour de lui ...“ L'endroit que désigne ici la tradition est assez clair; c'est le coteau qu'on appelle la montagne Sainte-Genève. Dans ce vallon, qui le borde du côté du levant, coule un petit cours d'eau, la rivière de Bièvre: l'eau, salie aujourd'hui par les usines qu'elle traverse, était autrefois connue par sa limpidité, et nos pères allaient fréquemment en chercher dans cette prairie alors solitaire. Ainsi, c'est presque dans le lieu même où nous voyons le tableau que la tradition place la scène qu'il représente. L'église Sainte-Genève, qui s'élève aujourd'hui sur la montagne, devait donc rappeler par sa décoration l'éloquence du saint qui, le premier, fit entendre à nos pères la parole évangélique. – C'est ce que le peintre a voulu traduire d'une manière expressive, en plaçant l'apôtre des Gaules au point culminant de son tableau, où il commande toute la composition par la grandeur imposante de son geste.

Nr. 16: Delaunay über seine Bilder im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 91 f.

... Le spectateur étant placé en face des peintures, – à sa gauche, le [S. 92:] premier panneau seul contiendra: Attila en marche sur Paris, Attila à cheval, suivi de son armée qui se déploie derrière lui dans des gorges resserrées, sur lesquelles on aperçoit des villages incendiés. A ses côtés, ses officiers et des soldats portant différents objets provenant du pillage et sonnant de la trompette. Au premier plan, cadavres.

Composition des trois panneaux. – Panneau central: Au milieu, sainte Geneviève au haut des degrés qui conduisent à la porte de l'Oratoire et entourée de femmes qui s'assemblent avec elle pour prier, cherche à apaiser la population affolée de terreur à la nouvelle de l'approche de l'ennemi. Sous l'inspiration divine, la sainte leur prédit qu'Attila n'entrera pas dans Paris et que tout danger sera écarté. – La foule, divisée de sentiments et plutôt hostile, envahit à la droite de la sainte les marches de l'Oratoire et la menace du poing en lui lançant des pierres. – Au premier plan, un homme tient des cordes pour la lier et la jeter dans la Seine; d'autres préparent le bois nécessaire et attisent le feu pour la brûler comme sorcière. – Le panneau à gauche du spectateur est occupé par la foule animée et discutant, et se reliant au groupe principal en passant derrière la colonne. Au-dessus de la foule apparaît un chariot chargé de divers objets et de gens se disposant à fuir, et que la voix de la sainte arrête. – En reprenant le panneau central, à gauche de la sainte et agenouillés à ses pieds sur des degrés, des gens ayant foi dans ses paroles et sa haute vertu, embrassent le bas de ses vêtements; les femmes qui entourent sainte Geneviève se relient avec le panneau à la droite du spectateur et dans lequel se voit l'archidiacre Sedulus, suivi de quelques personnes, arrivant porter à la sainte le secours de sa parole et l'autorité de saint Germain dont il est représentant. – Voilà, monsieur le doyen, ce que je compte faire, sauf changements ...

Nr. 17: Baudry 1878 über seine geplanten Bilder im Panthéon

Verfaßt für den Abbé Bonnefoy, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 108 f.

1° *La Vision*. – Jeanne à quinze ans, dans le jardin de son père, près de l'Église. Elle entend des voix surnaturelles, tombe à genoux et aperçoit deux nobles dames, couronnées en tête, se dirigeant doucement vers elle, et accompagnées d'un chevalier armé avec un flamboiement d'ailes d'archange (saint Michel).

2° *L'Entrevue royale à Chinon*. – Jeanne à dix-huit ans. Elle entre dans la salle royale, remplie de chevaliers, de conseillers du roi (haute cheminée, voûte lambrissée de bois). Timide, inquiète, elle va droit à un jeune homme simplement vêtu, en habit de chasse, tombe à ses pieds et lui dit: „C'est vous, gentil Dauphin, et non autre“.

3° *La Victoire*. – Jeanne à l'assaut du pont des Tournelles: „Entrez hardiment, tout est vôtre“. Elle s'arrête devant la rupture de la première travée. Les Anglais sont culbutés et jetés dans la Loire. Les Orléanais, accourant de la ville sur les ponts volants, l'acclament (vue d'Orléans prise du Portereau, bastille des Anglais).

4° *La Prison*. – Personnages: Pierre Cauchon, Loyseleur, Warwick et Talbot. Jeanne assise sur son grabat, les fers aux pieds et autour du corps. Provoquée par l'insulte de Warwick, elle relève fièrement la tête et répond à la menace de mort de Warwick par ces mots: „Vous serez boutés hors du [S. 109:] royaume de France, je m'en rapporte à Dieu“. L'évêque de Beauvais et [le] faux confesseur Loyseleur lui font le patelinage des cagots.

5° *Frise*. – Le martyr sous une forme allégorique et idéale, l'espace étant trop restreint. Jeanne au milieu des flammes monte au ciel avec la symbolique colombe.

6° *Grande frise*. – Marche triomphale des chevaliers bannerets, sur leurs montures, armés de toutes pièces (portraits de La Hire, de Dunois, etc.). Les seigneurs portent la Sainte Ampoule sous un dais; à l'angle de la frise, le porche de Reims, où le clergé attend la sainte relique.

Nr. 18: Baudry 1884 über seine geplanten Bilder im Panthéon

Baudry in einem Brief an Charles Yriarte, zitiert nach BAUDRY 1922. Original in der Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, mss. n° 677.

Mon cher Yriarte,

Pardonnez-moi ce retard. J'ai reçu votre lettre; je vous envoie pour ce qui me regarde les notes suivantes pour votre rapport: j'ai accepté et entrepris depuis longtemps cet ensemble de peintures au Panthéon. Le sujet proposé est Jeanne d'Arc.

Voici les divisions de la décoration projetée. Notes qui ont déjà fait le sujet d'un travail de M. Kaempfen lorsqu'il était à l'inspection des Beaux-Arts.

Je traiterai l'histoire de Jeanne dans les compartiments réguliers des entre-colonnements. Savoir: 1° la vision; 2° l'entrevue avec le dauphin Charles à Chinon; 3° l'assaut des Tournelles à Orléans; 4° une scène dans la prison; 5° frise.

Trois divisions de cette frise seront prises pour la procession des chevaliers armés qui apporteront au porche de l'église de Rheims la sainte ampoule (sic) [sic-Zusatz im Original]. Dans la quatrième division sera représenté le supplice du bûcher.

J'ai recueilli, noté et dessiné à Paris, à la Bibliothèque nationale et à la bibliothèque de l'Arsenal, tous les manuscrits historiés du XV^e siècle. Je désire compléter ces études par un séjour dans les bibliothèques de Bruxelles et de Londres, plus riches que nos collections en manuscrits de cette époque. Je ne puis encore préciser, vu l'immensité de ces recherches, la date de l'exécution de ces peintures; mais vous pouvez être assuré que ce travail est pour moi un objectif précieux, permettez-moi de le dire, *presque sacré*, que je ne perds pas de vue.

Je profite de cette occasion pour vous envoyer l'expression de mes meilleurs et affectueux souvenirs.

Paris, 7 juillet 1884.

Nr. 19: Beschreibung des Projekts von Humbert

Beschreibung des Projekts von Humbert von unbekannter Hand, in: Archives Nationales, F²¹ 4404, Dossier Panthéon 1881–1900, Année 1881.

Chapelle de la Vierge. (M^r Humbert.)

Les peintures de cette chapelle ont pour sujet les rapports constatés par l'histoire entre la France et la Vierge.

Elles se divisent en deux séries.

1° Dans celles des panneaux inférieurs, d'une dimension plus considérable, un Pape et un Roi se font les interprètes des rapports entre la France et la Vierge.

Benoît XIV, l'un des plus illustres pontifes qui aient occupé le siège apostolique, rappelle publiquement cette parole proférée par un de ses prédécesseurs: **le pays de France c'est le pays de Marie!**

Louis XIII, dans un acte solennel dont l'anniversaire est célébré, depuis, chaque année, consacre la France à Marie.

A côté de ces grandes scènes, se trouvent rappelées, à droite, l'origine antique du culte de la France, pour Marie. Les Druides offrent, au sein des forêts, leurs hommages **Virgini Pariture**. Ce fait repose sur des documents historiques d'une autorité incontestée. – A gauche,

une victoire rapportée par les historiens du temps, et rappelée par les historiens de nos jours (M^r Guizot entr'autres) montre aux Français combien est fondée la confiance qu'ils ont mise dans le protectorat de la Vierge.

[kaum leserlicher Zusatz dazwischen: etwas von englischen Dokumenten, Erwähnung von König Edward III.]

2° Quatre compositions de dimension moindre, complètent dans les panneaux supérieur, la pensée de l'artiste, en reproduisant les pèlerinages [sic] les plus populaires de Notre-Dame, en France: Ce sont:

N.D. de la Garde, ou des marins.

N.D. de France, ou de l'armée. La statue a été faite avec les canons pris à Sébastopol.

[kaum leserlicher Zusatz: Erwähnung von „N.D. du Puy“]

N.D. de Fourvières, ou des ouvriers.

N.D. de Roc-Amadour ou de Liesse. Ou des agriculteurs. [kaum leserlicher Zusatz]

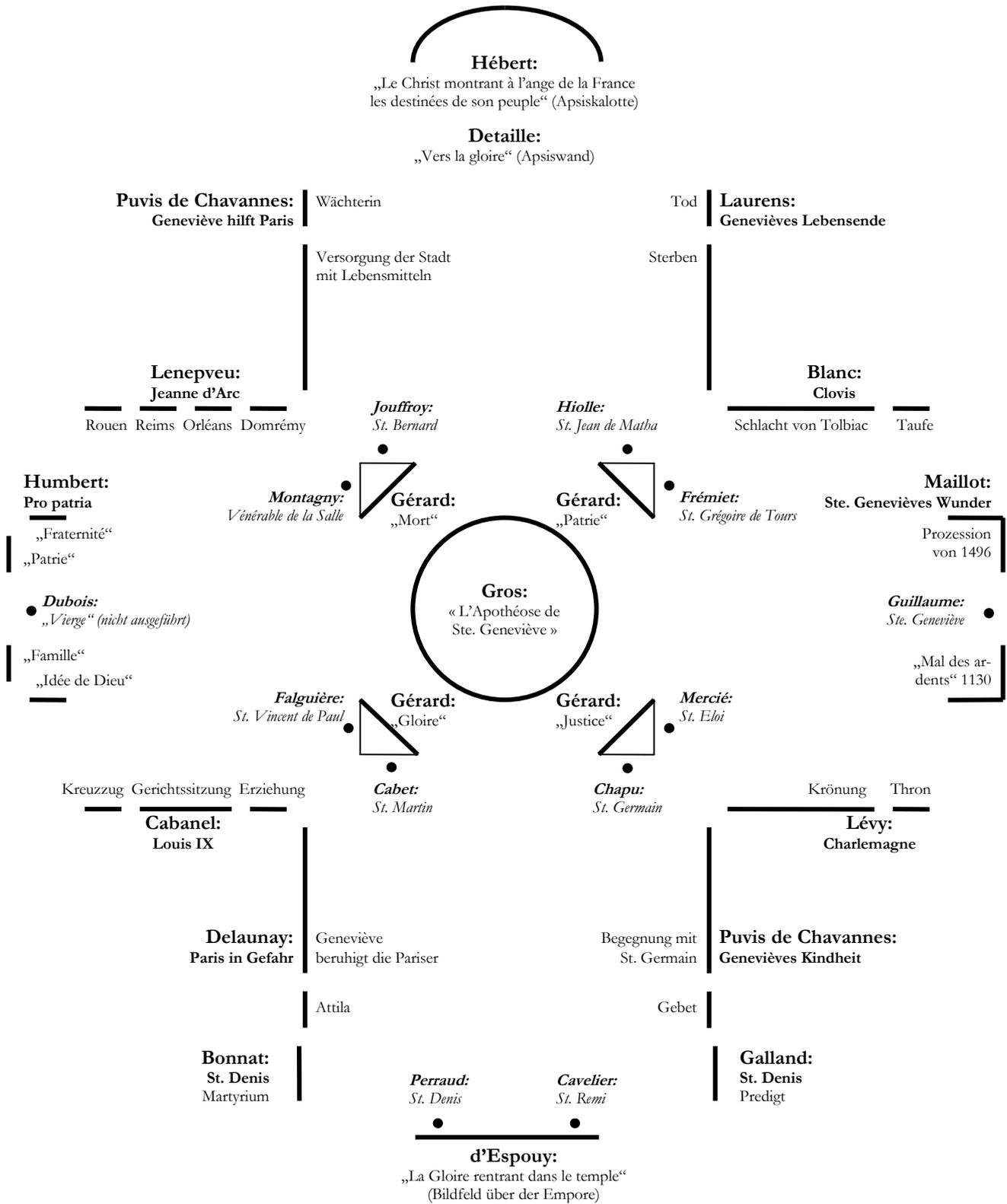
Übersichten

Nr. 1: Arbeitszeiträume der Künstler in der Reihenfolge ihrer Besprechung

Die Zäsur des Jahres 1885 ist durch eine dickere Strichlage gekennzeichnet.

| | Puvis de Chavannes I | Cabanel | Laurens (vormals Gérôme) | Blanc | Lévy (vormals Lehmann) | Hébert (vormals Chenavard) | Bonnat | Maillot (vormals Millet †) | Galland | Delaunay | Lenepveu (vormals Baudry †) | Humbert (vormals Moreau) | Puvis II (heißgrau: Meissonier) | Detaille | d'Espouy |
|------|----------------------|---------|--------------------------|-------|------------------------|----------------------------|--------|----------------------------|---------|----------|-----------------------------|--------------------------|---------------------------------|----------|----------|
| 1874 | ■ | | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1875 | ■ | | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1876 | ■ | | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1877 | ■ | | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1878 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1879 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1880 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1881 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1882 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1883 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1884 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1885 | | ■ | | | ■ | | | | | | | ■ | | | |
| 1886 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1887 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1888 | | | | | | | | † | | | | | | | |
| 1889 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1890 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1891 | | | | | | | | | | † | | | † | | |
| 1892 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1893 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1894 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1895 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1896 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1897 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1898 | | | | | | | | | | | | | † | | |
| 1899 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1900 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1901 | | | | | | | | | | | | | | | |
| 1902 | | | | | | | | | | | | | | ■ | |
| 1903 | | | | | | | | | | | | | | ■ | |
| 1904 | | | | | | | | | | | | | | ■ | |
| 1905 | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ |
| 1906 | | | | | | | | | | | | | | ■ | ■ |

Nr. 2: Plan der Wandbilder und Skulpturen



Nr. 3: Die Initialen zwischen den Kapitellen

Nicht in allen Fällen konnten die Initialen ermittelt werden. Sie sind heute durchgehend durch ein Segel verdeckt, welches seit einigen Jahren dazu dient, die Besucher im Umgang vor herabfallenden Stuckteilen zu bewahren. Soufflot hatte die Steine durch Eisenanker verbunden, die rosten. Bis auf zehn Fälle konnte älteres Bildmaterial zur Bestimmung beitragen.

| | | RF | RF | | |
|---|-----------------------|-----|----------|---------------|----------------------|
| | | | Detaillé | | |
| | | ? | | ? | |
| | | JHS | | JHS | |
| | Puvis de Chavannes II | SG | | SG | Laurens |
| | | JHS | | JHS | |
| | JHS JHS JHS JHS | | | JHS CC JHS CC | |
| | Lenepveu | | | Blanc | |
| ? | | | | | ? |
| ? | Humbert | | | | JHS |
| ? | | | | Maillot | JHS |
| ? | | | | | ? |
| | Cabanel | | | Lévy | |
| | SL JHS SL JHS | | | JHS CM JHS CM | |
| | | JHS | | SG | |
| | | JHS | | JHS | |
| | Delaunay | JHS | | SG | Puvis de Chavannes I |
| | | JHS | | JHS | |
| | | ? | | ? | |
| | Bonnat | | | Galland | |

Katalog der Bildwerke in der Reihenfolge ihrer Vollendung

Gros: L'Apothéose de sainte Geneviève (1811–24)

Kuppelbild.

Rundbild, am Rand in einer Tafel signiert und datiert: „Gros. 1824“.

Gérard: La Gloire – La Mort – La Justice – La Patrie (1821–37)

Vier Pendentifbilder unter der Kuppel.

La Gloire (Nordwestseite) – La Mort (Nordostseite) – La Justice (Südwestseite) – La Patrie (Südostseite).

Puvis de Chavannes I: L'enfance de sainte Geneviève (1874–77)

Östliches Hauptschiff, Südseite.

Rahmung: Initiale SG. Im Rahmen Lorbeer.

Dreierbild (links): La rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain

Signiert und datiert im 1. Bildfeld unten links: „PUVIS DE CHAVANNES 1877.“

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „L'AN CDXXIX, S^t-GERMAIN D'AVXERRE ET S^t-LOUV DE TROYES, SE RENDANT EN ANGLETERRE POUR COMBATTRE L'HÉRÉSIE | DE PÉLAGE, ARRIVENT AUX ENVIRONS DE NANTERRE. DANS LA FOULE ACCOURUE A LEUR RENCONTRE, | S^t-GERMAIN DISTINGUE UNE ENFANT MARQUÉE POUR L'ŒUVRE DIVINE. IL L'INTERROGE ET PRÉDIT A SES PARENTS | LES HAUTES DESTINÉES AUXQUELLES ELLE EST APPELÉE. CETTE ENFANT FUT S^{te}-GENEVIÈVE, PATRONNE DE PARIS.“

Einzelbild (rechts): L'enfance de sainte Geneviève

Signiert und datiert unten links: „PUVIS | DE CH. | 1877.“

Unter dem Bild Inschrift: „DES SON ÂGE LE PLUS TENDRE, SAINTE GENEVIÈVE | DONNA LES MARQUES D'UNE PIÉTÉ ARDENTE; | SANS CESSER EN PRIÈRE ELLE FRAPPAIT DE SURPRISE | ET D'ADMIRATION TOUS CEUX QUI LA VOYAIENT.“

Dreierfries (links): Heilige

Vachon, in: *La France*, 11. Dez. 1877, zitiert nach CHENNEVIÈRES 1885, S. 90 f. 1. Bild: Saint Paterne, de Vannes; saint Clément, de Metz; saint Firmin, d'Amiens; saint Lucien, de Beauvais. 2. Bild: Saint Lucain, en Beauce; sainte Martial, de Limoges; saint Lazare, de Marseille; sainte Solange, de Berry; sainte Marthe, de Provence; sainte Colombe, de Sens; sainte Madeleine; saint Crépin et saint Crépinien, de Soissons. 3. Bild: Saint Saturnin, de Toulouse; saint Julien, de Brioude; saint Austremoine, de Clermont; saint Trophime, d'Arles; saint Paul, de Narbonne. – Gleichlautend INVENTAIRE 1889.

BONNEFOY 1878, S. 44: 1. Bild: Saint Paterne, de Vannes; saint Clément, de Metz; saint Firmin, d'Amiens; saint Lucien de Beauvais. 2. Bild: Saint Lucain, en Beauce; saint Martial, de Limoges; sainte Solange, du Berry; sainte Madeleine et sainte Marthe, de Provence; sainte Colombe, de Sens; saint Crépin et saint Crépinien, de Soissons. 3. Bild: Saint Saturnin, de Toulouse; saint Julien, de Brioude; saint Austremoine, de Clermont, saint Trophime, d'Arles; saint Paul, de Narbonne.

SALON 1878, S. 461 (Monuments publics): Saint Paul, saint Trophime, saint Ferréol, saint Austremoine, saint Julien, saint Lucain, saint Crépin, saint Crépinien, sainte Madeleine, sainte Colombe, sainte Marthe, sainte Solange, saint Lazare, saint Martial, saint Gatien [de Tours], saint Lucien, saint Firmin, saint Clément, saint Paterne.

Einzelbild des Frieses (rechts)

Naissance de sainte Geneviève.

Cabanel: Saint Louis (1874–78)

Nördliches Seitenschiff, Westseite.

Rahmung: Rahmen umfaßt alle vier Bilder, Initialen SL, in den vier Ecken SG. Für den Fries gilt gleiches. Lilienschmuck an den Initialen SL (wie bei Jeanne d'Arc). Im Rahmen Eichenlaub.

Einzelbild (links): Saint Louis enseigné par sa mère

Signiert unten rechts: „ALEX. CABANEL.“

Zweierbild (Mitte): Rendant la justice

Signiert und datiert in der rechten Bildhälfte unten rechts: „ALEX. CABANEL. 1878“

Inschriften unter den Bildfeldern. Links: „S^T.-LOVIS REND LA JVS^TICE, ABOLIT | LES COMBATS JVDI-
CIAIRES, FONDE LES | INSTITVTIONS QVI ONT FAIT SA GLOIRE.“ Rechts: „IL ETABLIT LES QVINZE-
VINGTS, FIXE LES | CORPORATIONS DES METIERS DE PARIS, | FONDE LA SORBONNE.“ Die Inschrif-
tenfelder stoßen von beiden Seiten an die die Bilder teilende Säulenvorlage.

Einzelbild (rechts): Prisonnier en Palestine (auch: St Louis captif de Sarrazins)

Signiert unten rechts: „ALEX. CABANEL.“

Laurens: La vieillesse de sainte Geneviève (1874–82)

Westliches Hauptschiff, Südseite

Rahmung: Initiale SG. Im Rahmen Feigenblätter und Feigen.

Einzelbild (links): La Mort de sainte Geneviève

Signiert unten links: „JPL.“ (verschlungenes Monogramm)

Unter dem Bild Inschrift: „AV SEPVLCRE DE MADAME SAINCTE GENEVIÉFVE ADVINDRENT | MOVLT
DE BEAVX MIRACLES, ET FVT ILLEC ASSIGNÉE VNE | LAMPE EN LAQVELLE LE FEV ARDOIT TOVSIOVRS
ET | LVYLLE POINT NE APPETISSOIT QVI LES MALADES GVERISSOIT.“

Dreierbild (rechts): Les derniers instants de Sainte Geneviève devenue vieille et vénérée du peuple,
conseillère des rois, consolatrice des malheureux et l'honneur de la patrie

Signiert im linken Bildfeld unten links: „JPL.“ (verschlungenes Monogramm), signiert im mittleren
Bildfeld unten links: „Jean-Paul LAURENS“. signiert im rechten Bildfeld unten rechts: „JPL.“ (ver-
schlungenes Monogramm)

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „SAINCTE GENEVIEFVE VESQVIT EN CEST SIECLE PLEINE DE
VERTVS, HONOVREE DES PARISIENS, PLVS | DE LXXX ANS ET TRESPASSA LE TIERS JOVR DE JANVIER
CCCCXII, PVIS FVT ENTERREE AV MONT | DE PARIS MAINTENANT DIT MONTAGNE SAINCTE GENE-
VIEFVE, DANS L'EGLEISE QVE LE ROY CHLODWIG AVOIT | FONDEE EN LHONNEVR DE SAINCT PIERRE
ET DE SAINCT POL, A LA REQVESTE DE LA ROYNE CLOTE SA FEMME.“

Blanc: Clovis (1874–82)

Südliches Seitenschiff, Ostseite.

Rahmung: Initialen mit zwei verschlungenen, nach außen offenen Cs, in den Ecken SG. Im Rahmen
Lorbeer.

Dreierbild (links): La Bataille de Tolbiac

Signiert im rechten Bildfeld unten rechts: „JOSEPH BLANC“.

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „VŒV DE CLOVIS A LA BATAILLE DE TOLBIAC“

Einzelbild (rechts): Le Baptême de Clovis

Signiert unten rechts: „JOSEPH BLANC“

Unter dem Bild Inschrift: „BAPTEME:DE:CLOVIS“

Drierfries (links):

Im rechten Feld rechts unten in der Bodenzone signiert: „Joseph Blanc“.

Lévy: Charlemagne (1874–84)

Südliches Seitenschiff, Westseite.

Rahmung: Initialen CM, in den Ecken SG. Im Rahmen Feigenblätter und Feigen.

Einzelbild (links): Charlemagne entouré de paladins, de lettrés et de jurisconsultes

Unter dem Bild Inschrift: „CHARLEMAGNE RESTAVRE LES LETTRES ET LES SCIENCES; | FONDE DES
ECOLLES POVR LA JEVNESSE. DES EXTREMITES | DE L'ORIENT, HAROVN AL RASCHID LVI ENVOIE PAR
| DES AMBASSADEVRS LES CLEFS DV SAINT SEPVLCRE.“

Dreierbild (rechts): Le Couronnement de Charlemagne

Signiert und datiert im 1. Bildfeld unten links: „HENRI LÉVY 1881“.

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „L'AN HVIT CENT, LE JOVR DE NOËL, DANS LA BASILIQVE DE
SAINCT PIERRE, | A ROME LE PAPE LEON III COVRONNE CHARLEMAGNE EMPEREVR D'OCCIDENT.“

Bonnat: Le martyre de saint Denis (1874–85)

Vorhalle, Nordseite.

Lünette: Initialen SD und Jahreszahl MDCCCLXXXV (1885).

Rahmung: Initialen SD, in der Mitte des oberen Abschlusses SG; Wappen von Paris mit goldenen Lilien.

Bild signiert rechts unten: „[...] Bonnat“

Unter dem Bild Inschrift: „LE MARTYRE DE SAINT DENIS“.

Hébert: Christusmosaik (1875–85)

Apsiskalotte.

Le Christ montrant à l'ange de la France les destinées de son peuple

Mosaik, darunter ebenfalls mosaiziertes Schriftband: „ANGELVM GALLIÆ CVSTODEM CHRISTVS PATRIÆ FATA DOCEŢ“

Galland: La prédication de saint Denis (1874–88)

Vorhalle, Südseite.

Lünette: Initialen SD und Jahreszahl MDCCCLXXXV (1885).

Rahmung: Initialen SD, in der Mitte des oberen Abschlusses SG; Wappen von Paris mit goldenen Lilien. Im Rahmen Lorbeer.

Bild signiert links unten: „P.V. GALLAND.“

Unter dem Bild Inschrift: „PRES DE PARIS S^T DENIS ET SES COMPAGNONS RVSTIQUE ET ELEV THERE S'ARRE | TAIENT AVPRES D'VNE CITERNE ON S'ASSEMBLAIT BIENTOT AVTOVR D'EVX S^T DENIS | BAPTISAIT ET GVERISSAIT LES MALADES IL PARLAIT AVEC TANT DE LVMIERE ET DE | DOVCEVR QV'IL ATTIRAIT TOVJOVRV VNE FOVLE DE PERSONNES AV CHRISTIANISME“

Maillot: Die Wunder sainte Genevièves (1875–88)

Südliches Seitenschiff, Kapelle.

Rahmung: Initialen SG. Im Rahmen Lorbeer.

Zweierbild (links): Prozession von 1496, um Regen und Hochwasser zu bannen

Signiert und datiert in der linken Bildhälfte unten links: „T MAILLOT 1879“

Unter der linken Bildhälfte Inschrift: „SOVS LE REGNE DE CHARLES VIII, AV MILIEV D'VN NOMBREVX | CORTEGE OV FIGVRENT L'EVEQVE DE PARIS, L'ABBE DE | S^{TE}-GENEVIEVE LE CLERGE DES PAROISSES ET LES CORPORATIONS, | LE PARLEMENT ET LES AVTRES COVRS SOVVERAINES.“

Unter der rechten Bildhälfte Inschrift: „L'AN 1496, LE 12 JANVIER, LA CHASSE DE S^{TE}-GENEVIEVE, PORTEE PAR | DES BOVRGEOIS DE PARIS VETVS DE CHEMISES DE PENITENTS EST | CONDVITE SOLENNELLEMENT A L'ÉGLISE NOTRE DAME POVR OBTENIR | LA CESSATION DES PLVIES QVI, DEPVIS TROIS MOIS, DESOLENT LA VILLE.“

Zweierbild (rechts): Heilung der Blatterrosenepidemie durch die Reliquien 1130

Signiert und datiert in der linken Bildhälfte unten links: „TH. MAILLOT. 1883.“

Signiert und datiert in der rechten Bildhälfte unten links: „THEODORE MAILLOT 1885“

Unter der linken Bildhälfte Inschrift: „EN 1130, SOVS LE REGNE DE LOVIS-LE-GROS, LE PEUPLE DE PARIS | CONDVIT PAR ÉTIENNE SON EVEQVE SE PORTA EN FOVLE A L'ÉGLISE | CATHEDRALE, POVR DEMANDER A SAINTE GENEVIEVE SA PATRONNE | D'ÊTRE DELIVRE DV MAL DES ARDENTS QVI RAVAGEAIT LA VILLE“.

Das Inschriftenfeld unter der rechten Bildhälfte ist leer.

Fries (vier Einzelbilder):

Das erste Bildfeld bezeichnet unten links: „Composition de T. Maillot | Executée par L. Yperman“

Das zweite Bildfeld bezeichnet unten links: „Peint à la cire | par Theodore Maillot | 1886“

Das dritte Bildfeld bezeichnet unten links: „Peint à la cire | par Th. Maillot. 1887“

Das vierte Bildfeld bezeichnet unten links: „Composition de T. Maillot | Executée par L. Yperman“

Lenepveu: La vie de Jeanne d’Arc (1886–90)

Nördliches Seitenschiff, Ostseite.

Rahmung: Vier Einzelbilder in einem alle Bilder umfassenden Rahmen. Im Ganzen gerahmt wie der gegenüberliegende Cabanel. Initiale J, in den Ecken eine französische Lilie. Im Rahmen Lorbeer.

1. Einzelbild: Verbrennung in Rouen

Signiert und datiert unten links: „J. E. LENEPVEU. 1889.“

Das Inschriftenfeld ist leer.

2. Einzelbild: Krönung Karls VII. in Reims

Das Inschriftenfeld ist leer.

3. Einzelbild: Jeanne d’Arc vor Orléans

Das Inschriftenfeld ist leer.

4. Einzelbild: Vision

Signiert und datiert unten links: „J. E. LENEPVEU. 1889.“

Das Inschriftenfeld ist leer.

1. Einzelbild des Frieses:

Unter dem Bild Inschrift: „UN SOLDAT ANGLAIS AYANT JETE UN FAGOT SUR LE BUCHER | DE JEANNE, VOIT, AU MOMENT DE SA MORT, UNE COLOMBE | SORTIR DE SA BOUCHE ET S’ENVOLER VERS LE CIEL. D’AUTRES | AVAIENT LU DANS LES FLAMMES LE MOT QUELLE REPETAIT, JESUS!“

2. Einzelbild des Frieses:

Unter dem Bild Inschrift: „JEANNE EST ENTOURÉE ET PRISE À COMPIEGNE. | TOUS SES ENNEMIS SE RUAIENT A LA FOIS CONTRE ELLE. | UN ARCHER LA TIRA VIOLEMMENT PAR SA HUQUE DE DRAP | D’OR ET LA FIT TOMBER DE CHEVAL. 1430.“

3. Einzelbild des Frieses:

Unter dem Bild Inschrift: „LES POPULATIONS ENTIERES SE JETAIENT A GENOUX AUTOUR | D’ELLE CEUX QUI N’ETAIENT PAS ASSEZ HEUREUX POUR S’EN | APPROCHER ET POUR BAISER SES MAINS ET SES VETEMENTS | BAISAIENT LA TERRE DES PAS DE SON CHEVAL 1429“

4. Einzelbild des Frieses:

Unter dem Bild Inschrift: „JEANNE D’ARC PART DE VAUCOULEURS 1429. SON | ONCLE ET UN AUTRE PAYSAN SE COTISERENT POUR LUI DONNER UN CHEVAL. BAUDRICOURT LUI DONNA | UNE EPEE ET LUI DIT, VA ET ADVIENNE QUE POURRA!“

Delaunay: Attila marchant vers Paris (1874–91)

Östliches Hauptschiff, Nordseite.

Rahmung: Initiale SG. Im Rahmen des Einzelbildes Stechginster, im Rahmen des Dreierbildes Eßkastanien.

Einzelbild (links): La Marche d’Attila

Bezeichnet unten rechts: „Composition d’Elie Delaunay. | Exécutée par Courselles-Dumont“

Unter dem Bild Inschrift: „ATTILA ET SON ARMEE | EN MARCHÉ SVR PARIS“

Dreierbild (rechts): Sainte Geneviève calmant les Parisiens

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „SAINTE GENEVIEVE REND LA CONFIANCE ET LE CALME | AVX PARISIENS EFFRAYES DE L’APPROCHE D’ATTILA“

Puvis de Chavannes II: Genevièves Versorgung der Stadt Paris (1893–98)

Östliches Hauptschiff, Nordseite.

Im Rahmen des Dreierbildes Kombination von Eichenlaub, Mistel, Lorbeer.

Dreierbild (links): Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „ARDENTE DANS SA FOI ET SA CHARITE GENEVIEVE QVE LES | PLVS GRANDS PERILS N’ONT PV DETOVRNER DE SA TACHE | RAVITAILLE PARIS ASSIEGE ET MENACE DE LA FAMINE“

Einzelbild (rechts): Sainte Geneviève veillant sur Paris

Signiert und datiert unten links: „PUVIS DE CHAVANNES | 1898.“

Unter dem Bild Inschrift: „GENEVIEVE SOVTENVE PAR SA PIEVSE SOLLICITVDE | VEILLE SVR LA VILLE ENDORMIE“

Dreierfries (links):

Rechtes Bildfeld bezeichnet unten rechts „COMPOSITION DE PUVIS DE CHAVANNES | EXECUTEE PAR VICTOR-KOOS 1922“

Humbert: Pro Patria (1874–1900)

Nördliches Seitenschiff, Kapelle.

Im Rahmen Lorbeer.

1. Einzelbild:

Unter dem Bild Inschrift: „NAUTA MARI TUMIDO VENTISQUE FURENTIBUS IMPAR | SAEPE EGET AUXILIO, CREDIT ET ESSE DEUM. | ERGO, PRIUSQUAM DET PISCATOR IN ALTUM, | SIC COLUISSE PIO NUMEN HONORE COLIT.“

2. Einzelbild:

Unter dem Bild Inschrift: „OMNIBUS INTENTIS OPERI, PIETATE SUORUM | AC STUDIO FELIX, OTIA CARPIT AVUS: | DUM PARVIS BLANDITUR, IN HIS SE VIVERE RURSUS | GAUDET, ET AEQUO ANIMO PROXIMA FATA VIDET.“

3. Einzelbild:

Unter dem Bild Inschrift: „PRO PATRIA, AD JUSTAS, CIVIS, TUBA BELLICA, PUGNAS | TE CIET, AC DULCES DESERIS ECCE FOCOS. | NEC PUER ILLACRYMANS, NEC TE COMPLEXA MORATUR | NUPTA; FEROX, FORSAN NON REDITURUS, ABIS.“

4. Einzelbild:

Unter dem Bild Inschrift: „HORRENDAE DUM QUIUSQUE FUGIT CONTAGIA PESTIS | HAEC ADIT AEGRORUM SPONTE PUELLA DOMOS: | QUAE, SECURA SUI, MORIENTUM VULNERA MULCET | FOEDA MANU, ATQUE ANIMOS VOCE BENIGNA LEVAT.“

Detaille: Vers la gloire (1902–06)

Apsiswand.

Rahmung: Initialen RF. Im Rahmen Lorbeer.

Bild über drei Felder, ohne horizontale Unterteilung in unterer und oberer Zone.

Signiert und datiert im ersten Bildfeld unten links: „Edouard Detaille | 1905.“

Unter dem mittleren Bildfeld Inschrift: „VERS LA GLOIRE“

d’Espouy: La Gloire rentrant dans le temple (1905–06)

Eingangswand.

Dreiteiliges Fresko in Form eines Thermenfensters. Das mittlere Feld unten rechts bezeichnet, signiert und datiert: „PEINT À FRESQUE | H·D’ESPOUY·1906“

Abgekürzt zitierte Literatur und Internetdatenbanken

Ausstellungs-, Bestands- und Salonkataloge

- AK Cabanel 1989** Dessins d'Alexandre Cabanel 1823–1889, AK Montpellier 1989/90 (Musée Fabre).
- AK Chenavard 2000** Paul Chenavard 1807–1895. Le Peintre et le Prophète, AK Lyon 2000.
- AK Clovis 1996** Clovis et la mémoire artistique, AK Reims 1996 (Musée des Beaux-Arts).
- AK Delaunay 1988** Jules Elie Delaunay 1828–1891, AK Nantes und Paris 1988/89 (Musée des Beaux-Arts und Musée Hébert)
- AK Galland 2006** Pierre-Victor Galland. Un Tiepolo français au XIX^e siècle, AK Beauvais 2006 (Musée départemental de l'Oise).
- AK Gérardôme 2010** Jean-Léon Gérardôme (1824–1904). L'histoire en spectacle, AK Paris 2010/11 (Musée d'Orsay).
- AK Historismus 1996** Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa (24. Europarat-Ausstellung), 2 Bde., AK Wien 1996/97.
- AK Jeanne d'Arc 2003** Jeanne d'Arc. Les tableaux de l'Histoire 1820–1920, AK Rouen 2003 (Musée des Beaux-Arts).
- AK Jesuiten 1985** Saint-Paul – Saint-Louis. Les Jésuites à Paris, AK Paris 1985 (Musée Carnavalet).
- AK Laurens 1997** Jean-Paul Laurens. 1838–1921. Peintre d'histoire, AK Paris und Toulouse 1997/98 (Musée d'Orsay und Musée des Augustins).
- AK Lévy 1996** Henry Lévy et la tentation symboliste. Peintures, dessins, AK Nancy 1996 (Musée des Beaux-Arts).
- AK Meissonier 1993** Ernest Meissonier. Rétrospective, AK Lyon 1993 (Musée des Beaux-Arts).
- AK Merson 2009** L'étrange Monsieur Merson, AK Rennes 2009 (Musée des Beaux-Arts).
- AK Panthéon 1989** Le Panthéon. Symbole des révolutions, AK Paris und Montréal 1989 (Hôtel de Sully und Centre Canadien d'Architecture).
- AK Panthéon 2001** Le Panthéon de Napoléon, AK Paris 2001/2002 (Panthéon).
- AK Puvis de Chavannes 1975** Puvis de Chavannes and The Modern Tradition, AK Toronto 1975 (Art Gallery of Ontario).
- AK Puvis de Chavannes 1976** Puvis de Chavannes 1824–1898, AK Paris und Ottawa 1976/77.
- AK Puvis de Chavannes 1994** Pierre Puvis de Chavannes, AK Amsterdam 1994 (Van Gogh Museum).
- AK Puvis de Chavannes 2002** From Puvis de Chavannes to Matisse and Picasso. Toward Modern Art, AK Venedig 2002 (Palazzo Grassi).
- AK Puvis de Chavannes 2005** Puvis de Chavannes. Une voie singulière au siècle de l'Impressionnisme, AK Amiens 2005–06 (Musée de Picardie).
- AK Revolution 1989** La révolution française et l'Europe 1789–1799 (XX^e exposition du Conseil de l'Europe), 3 Bde., AK Paris 1989 (Grand Palais).
- AK Triomphe des mairies 1986** Le triomphe des mairies. Grands décors républicains à Paris 1870–1914, AK Paris 1986/87 (Musée du Petit Palais).
- AK Zeichnungen 1982** Autour de David et Delacroix. Dessins français du XIX^e siècle (Collections du Musée Bd. 4), AK Besançon 1982/83 (Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon).
- BK Atlanta 1984** Eric M. Zafran: European Art in the High Museum, Atlanta 1984.
- BK Paris 1986** Musée d'Orsay. Catalogue sommaire illustré des sculptures, hrsg. v. Anne Pinget, Antoinette Le Normand-Romain und Laure de Margerie, Paris 1986.
- BK Versailles 1995** Claire Constans: Musée national du château de Versailles. Les peintures, 3 Bde., Paris 1995 (Éditions de la Réunion des musées nationaux).
- Salon 1827** Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposé au musée royal des arts le 4 novembre 1827.
- Salon 1848** Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au musée national du Louvre le 15 mars 1848.
- Salon 1853** Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Menus-Plaisirs le 15 mai 1853.

Salon 1855 Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855.

Salon 1859 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1859.

Salon 1861 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1861.

Salon 1863 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1863.

Salon 1865 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1865.

Salon 1866 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, des envois des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, et des grands prix de 1865 exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1866.

Salon 1867 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867.

Salon 1869 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1869.

Salon 1872 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1872.

Salon 1873 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 5 mai 1873.

Salon 1874 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1874.

Salon 1875 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1875.

Salon 1876 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais de Champs-Élysées le 1^{er} mai 1876.

Salon 1877 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais de Champs-Élysées le 1^{er} mai 1877.

Salon 1878 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878.

Salon 1879 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 12 mai 1879.

Salon 1880 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1880.

Salon 1881 Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Élysées le 2 mai 1881.

Salon 1885 1885. Catalogue illustré du Salon contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes (septième année), Paris 1885 (Librairie d'art L. Baschet).

Bücher und Aufsätze

Aquilino 1993 Marie Jeannine Aquilino: Painted Promises: The Politics of Public Art in Late Nineteenth-Century France, in: *The Art Bulletin*, Bd. 75, Nr. 4 (Dezember 1993), S. 697–712.

Armbruster/Peyrouton 1887 Jean-François Armbruster und Abel Peyrouton: Paul Chenavard et son œuvre. Première Partie: Le Panthéon. Reproduction et Publication de F. Armbruster. Texte par Abel Peyrouton, Lyon 1887 (Mougin-Rusand).

Arndt 1985 Monika Arndt: Die „Ruhmeshalle“ im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin Beiheft 12), Berlin 1985.

Auguier 1989 Gérard Auguier: La coupole du baron Gros, in: AK PANTHEON 1989, S. 248–251, 302 f.

Ballu 1877 Roger Ballu: Les peintures de M. Puvis de Chavannes, au Panthéon, in: *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1877, Nr. 22 (9. Juni), S. 212.

Baudry 1922 Lettre de Paul Baudry relative à un projet pour le Panthéon d'une Histoire de Jeanne d'Arc, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1922, S. 284 f.

- Becher 2011** Matthias Becher: Chlodwig I. Der Aufstieg der Merowinger und das Ende der antiken Welt, München 2011 (C.H. Beck).
- Beck 1999** Sibylle Beck: Gemaltes Grauen – Jean Paul Laurens und die Historienmalerei der Pariser Salons, in: *Städel-Jahrbuch*, NF., Bd. 17 (1999), S. 361–378.
- Beele 1999** Franciska Beele: La renommée de l'école artistique d'Anvers. Deux séries picturales de Nicaise De Keyser, in: *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIXe siècle*, AK Antwerpen 1999 (Hessenhuis), S. 89–95 und Kat. Nr. 1–15.
- Bellier/Auvray 1882/85** Émile Bellier de la Chavignerie und Louis Auvray: Dictionnaire Général des Artistes de l'École Française depuis l'Origine des Arts du Dessin jusqu'à nos Jours. Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs et Lithographes, 2 Bde., Paris 1882 und 1885 (Renouard).
- Ben-Amos 1984** Avner Ben-Amos: Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle, in: *Les lieux de mémoire*, hrsg. v. Pierre Nora, Bd. 1, Paris 1984 (Gallimard), S. 473–522.
- Benedite 1898** Léonce Benedite: Les salons de 1898, in: *Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, Jg. 40 (1898), Bd. 19, S. 353–365 und 441–462; Bd. 20, S. 55–76 und 129–148.
- Bergdoll 1989** Barry Bergdoll: Le Panthéon/Sainte-Geneviève au XIX^e siècle. La monumentalité à l'épreuve des révolutions idéologiques (1806–1885), in: *AK PANTHEON 1989*, S. 174–233 und 297–301.
- Biver 1982** Marie-Louise Biver: Le Panthéon à l'époque révolutionnaire, Paris 1982 (Presses Universitaires de France).
- Blanc 1876** Charles Blanc: Les artistes de mon temps, Paris 1876.
- Bonnefoy 1878** Abbé Bonnefoy: Une visite à l'église patronale St^e-Geneviève (Panthéon), Paris 1878.
- Bonnefoy (1885)** Abbé Bonnefoy: Une visite au Panthéon, Paris o. J. (1885).
- Bougy/Pinçon 1847** Alfred de Bougy und P. Pinçon: Histoire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris 1847.
- Boys 1851** Albert du Boys: Congrès des diverses Académies de France, in: *L'ami de la religion. Journal et revue ecclésiastique, politique et littéraire*, Bd. 151 (1851), Nr. 5183 (4. März), S. 528–532.
- Brassat 1992** Wolfgang Brassat: Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums, Berlin 1992 (Gebr. Mann).
- Buisson 1899** J[ules] Buisson: Pierre Puvis de Chavannes. Souvenirs intimes, in: *Gazette des Beaux-Arts*, troisième période, Jg. 41 (1899), Bd. 22, S. 5–20 und 208–225.
- Cars 1999** Laurence des Cars: Joseph Blanc. Maquette pour le décor du Panthéon, in: *La revue du Musée d'Orsay*, Nr. 9 (automne 1999), S. 29.
- Chaudonneret 2000** Marie-Claude Chaudonneret: Le décor inachevé pour le Panthéon, in: *AK CHENNAVARDE 2000*, S. 66–105.
- Chenavard 1851** Paul Chenavard in: *Le Siècle*, Jg. 16 (1851), Nr. 5579 (10. März), 3. Seite der Ausgabe.
- Chennevières 1878 a** Allocutions prononcées dans diverses solennités intéressant la Direction des Beaux-Arts (1874–1878) par Ph. de Chennevières, Bellême 1878.
- Chennevières 1878 b** Rapport adressé à M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts par M. Ph. de Chennevières. Directeur des Beaux-Arts sur l'administration des arts. Depuis le 23 décembre 1873 jusqu'au 1^{er} janvier 1878, Paris 1878.
- Chennevières 1880/81** Philippe de Chennevières: Les décorations du Panthéon, in: *Gazette des Beaux-Arts*, deuxième période, Jg. 22 (1880), Bd. 22, S. 296–306 (= CHENNEVIÈRES 1885, S. 1–11) und S. 500–511 (= S. 11–21); Jg. 23 (1881), Bd. 23, S. 158–174 (= S. 21–38) und S. 396–415 (= S. 38–70). Ein fünfter Teil ist trotz Ankündigung nicht erschienen.
- Chennevières 1883–89 (1979)** Philippe de Chennevières: Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts, Paris 1883, 1885, 1886, 1888, 1889. Reprint Paris 1979 (Arthena).
- Chennevières 1885** Philippe de Chennevières: Les Décorations du Panthéon. Extrait de *L'Artiste*, Paris 1885.
- Chennevières 1905** Henry de Chennevières: Édouard Detaille, Peintre Décorateur, in: *L'Art et les Artistes*, Jg. 1905, Bd. 1 (Avril–Septembre), S. 181–184.
- Decraene 2005** Jean-François Decraene: Petit dictionnaire des grands hommes du Panthéon, Paris (Éditions du patrimoine) 2005.
- Delestre 1867** J.-B. Delestre: Gros. Sa vie et ses ouvrages, Paris 1867 (V^e Jules Renouard).
- Deming 1989** Mark K. Deming: Le Panthéon révolutionnaire, in: *AK PANTHÉON 1989*, S. 97–150 und 289–293.
- Dimier 1914** Louis Dimier: Histoire de la peinture française au XIX^e siècle (1793–1903), Paris 1914.

- Droste 1980** Magdalena Droste: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert (Kunstgeschichte: Form und Interesse Bd. 2), Münster 1980 (Lit-Verlag).
- Dubois/Beaumont-Maillet 1982** Dom Jacques Dubois/Laure Beaumont-Maillet: Sainte Geneviève de Paris (Saints de tous les temps), Paris 1982 (Beauchesne).
- Ehlers 2002** Joachim Ehlers: Charlemagne – Karl der Große, in: Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 1, München 2002, S. 41–55.
- Einhard (1997)** Einhard: Vita Karoli Magni/Das Leben Karls des Großen, übersetzt von Evelyn Scherabon Firchow, Stuttgart 1997.
- Ephrussi 1884** Charles Ephrussi: La mosaïque de l'abside du Panthéon, in: Gazette des Beaux-Arts, deuxième période, Jg. 26 (1884), Bd. 30, S. 356–362.
- Finance 2003** Laurence de Finance: Un patrimoine de lumière 1830–2000. Verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne (Cahiers du Patrimoine 67), Paris (Éditions du patrimoine) 2003.
- Fleckner 1989** Uwe Fleckner: Napoleon I. als thronender Jupiter – eine ikonographische Rechtfertigung kaiserlicher Herrschaft, in: *IDEA. Werke. Theorien. Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunstballe*, Bd. 8 (1989), S. 121–134.
- Fontaine 2000** Gérard Fontaine: L'Opéra de Charles Garnier. Architecture et décor extérieur, Paris 2000 (Éditions du Patrimoine).
- Fontaine 2004** Gérard Fontaine: L'Opéra de Charles Garnier. Architecture et décor intérieur, Paris 2004 (Éditions du Patrimoine).
- Fouace 1988** Jean Fouace: Les peintures de Lenepveu au Panthéon, in: La Lettre des amis de Lenepveu, Nr. 3 (15. September 1988), S. 3–6.
- Gadille 1967** Jacques Gadille: La pensée et l'action politiques des évêques français au début de la III^e République 1870/1883 (Bibliothèque des recherches historiques et littéraires), 2 Bde., Paris 1967 (Hachette).
- Garien 1900** Victor Garien: Le Panthéon. Sa décoration intérieure. – Le culte des grands hommes, in: *Revue politique et littéraire. Revue bleue*, 4^{ème} série, 37. Jg., 1. Hj., Bd. 13 (30. Juni 1900), S. 814–817.
- Genet-Delacroix 1992** Marie-Claude Genet-Delacroix: Art et État sous la III^e République. Le Système des Beaux-Arts 1870–1940, Paris 1992 (Publications de la Sorbonne).
- Germer 1988** Stefan Germer: Historizität und Autonomie. Studien zu Wandbildern im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Ingres, Chassériau, Chenavard und Puvis de Chavannes (Studien zur Kunstgeschichte Bd. 47), Hildesheim, Zürich und New York 1988 (Olms).
- Görres 1834** Guido Görres: Die Jungfrau von Orleans. Nach den Prozeßakten und gleichzeitigen Chroniken, Regensburg 1834 (Friedrich Pustet).
- Gramaccini 1993** Gisela Gramaccini: Jean-Guillaume Moitte (1746–1810) (Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie). Leben und Werk, 2 Bde., Berlin 1993 (Akademie Verlag).
- Grandlieu 1881** Ph. de Grandlieu, Grottesques!, in: *Le Figaro*, Jg. 27 (1881), Nr. 123 (3. Mai), S. 1.
- Gréard 1897** Jean-Louis Ernest Meissonier: Ses Souvenirs – ses entretiens, précédés d'une étude sur sa vie et son œuvre par M. O[ctave] Gréard, Paris 1897 (Hachette).
- Gregor von Tours (1885)** Liber in gloria confessorum, in: *Miracula et opera minora* (MGH SS rer. Merov. I,2), hrsg. v. Wilhelmus Arndt und Bruno Krusch, Hannover 1885, S. 744–820.
- Gregor von Tours (1964)** Gregorii episcopi Turonensis/Gregor von Tours: Historiarum libri decem/Zehn Bücher Geschichten (Ausgewählte Quellen zur deutschen Geschichte des Mittelalters. Freiherr vom Stein-Gedächtnisausgabe Bd. 2 und 3), 2 Bde. (Bd. 1 Buch 1–5, Bd. 2 Buch 6–10), auf Grund der Übersetzung W. Giesebrechts neubearbeitet von Rudolf Buchner, Darmstadt 1964 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Häberle 1995** Michael Häberle: Pariser Architektur zwischen 1750 und 1800. Die Entstehung des Elementarismus, Tübingen 1995 (Ernst Wasmuth).
- Havard 1895** Henry Havard: L'œuvre de P.-V. Galland (La peinture décorative au XIX^e siècle), Paris 1895.
- Inventaire 1889** Philippe de Chennevières: Le Panthéon, in: *Inventaire général des richesses d'art de la France*. Paris. Monuments civils, Bd. 2, Paris 1889, S. 329–352.
- Jean 1914** René Jean: Puvis de Chavannes (Art et Esthétique), Paris 1914 (Félix Alcan).
- Joinville (1969)** Das Leben des heiligen Ludwig. Die Vita des Joinville, hrsg. v. Erich Kock, Düsseldorf 1969 (Patmos-Verlag).

- Joinville (1998)** Joinville: Vie de saint Louis, hrsg. v. Jacques Monfrin, Paris 1998 (Classiques Garnier).
- Kliemann/Rohlmann 2004** Julian Kliemann und Michael Rohlmann: Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004 (Hirmer Verlag).
- Krumeich 1989** Gerd Krumeich: Jeanne d'Arc in der Geschichte. Historiographie – Politik – Kultur (Beihefte der Francia Bd. 19), Sigmaringen 1989 (Jan Thorbecke).
- Krusch 1893** Bruno Krusch: Die Fälschung der Vita Genovefae, in: Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde zur Beförderung einer Gesamtausgabe der Quellschriften deutscher Geschichten des Mittelalters, Bd. 18 (1893), S. 9–50.
- La Font de Saint-Yenne 1754** Etienne La Font de Saint-Yenne: Sentimens sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure – écrits à un particulier en Province, o. O. (Paris) 1754.
- Lagrange 1864** Léon Lagrange: Les chapelles de Sainte-Geneviève et de Sainte-Anne peintes à Saint-Sulpice par M. Timbal et M. Lenepveu, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 1864, Bd. 17, S. 345–355.
- Lankheit 1988** Klaus Lankheit: Revolution und Restauration 1785–1855, Köln 1988 (DuMont).
- Le Pelletier (2006)** Histoire de Sébastien Le Pelletier. Prêtre ligueur et Maître de grammaire des enfants de chœur de la cathédrale de Chartres pendant les guerres de la Ligue (1579–1592) (Travaux d'Humanisme et Renaissance Bd. CDVII), hrsg. v. Xavier Le Person, Genf 2006 (Droz).
- Lenoir Tafeln 1867** Albert Lenoir: Statistique monumentale de Paris. Cartes, plans et dessins. Atlas, 2 Bde., Paris 1867.
- Lenoir Text 1867** Albert Lenoir: Statistique monumentale de Paris. Explication des planches (Collection de documents inédits sur l'histoire de France), Paris 1867.
- Loyrette 2006** Sébastien Allard und Laurence des Cars: L'art français, Bd. 5 (Le XIX^e siècle 1819–1905), hrsg. v. Henri Loyrette, Paris 2006 (Flammarion).
- Lucan (2011)** Lucan: Bürgerkrieg (Edition Antike), 2 Bde., eingeleitet, übersetzt und kommentiert v. Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz und Hermann Stocker, Darmstadt 2011 (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Macé de Lépinay 1997** François Macé de Lépinay: Peintures et sculptures du Panthéon, Paris 1997.
- Mainardi 1993** Patricia Mainardi: The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic, Cambridge 1993 (Cambridge University Press).
- Merson 1876** Olivier Merson: Le Salon de 1876, in: *Le Monde illustré. Journal hebdomadaire*, Bd. 38 (1. Halbjahr 1876), Nr. 997 (20. Mai 1876), S. 327–330.
- Möseneder 1996** Karl Möseneder: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht“. Über Wilhelm von Kaulbachs „Die Zerstörung Jerusalems“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. 47 (1996), S. 103–146.
- Ouin-la-Croix 1867** Charles Ouin-la-Croix: Basilique de Sainte Geneviève ancien Panthéon Français. Description Historique et Artistique. Edition illustrée, Paris 1867.
- Ozouf 1996** Mona Ozouf: Das Pantheon. Freiheit Gleichheit Brüderlichkeit. Zwei französische Gedächtnisorte (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd. 56), Berlin 1996 (Wagenbach). Übersetzung von: dies.: Le Panthéon. L'École normale des morts, in: Les lieux de mémoire, hrsg. v. Pierre Nora, Bd. 1, Paris 1984 (Gallimard), S. 139–166.
- Papenheim 1992** Martin Papenheim: Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studien zum Totenkult in Frankreich (1715–1794) (Sprache und Geschichte Bd. 18), Stuttgart 1992 (Klett-Cotta Verlag).
- Parlamentsdebatte 10. Aug. 1876** Chambre des députés – Séance du jeudi 10 août 1876, in: *Journal officiel de la République Française*, Jg. 8 (1876), Nr. 220 (11. August), S. 6228–6237.
- Parlamentsdebatte 11. Aug. 1876** Chambre des députés – Séance du vendredi 11 août 1876, in: *Journal officiel de la République Française*, Jg. 8 (1876), Nr. 221 (12. August), S. 6288–6301.
- Petrie 1997** Brian Petrie: Puvis de Chavannes, Hants 1997 (Ashgate).
- Petzet 1961** Michael Petzet: Soufflots Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Berlin 1961 (Walter de Gruyter).
- Peyre 1806** Antoine-François Peyre: Observations sur la restauration des piliers du dôme de Sainte-Geneviève, le Panthéon français, et sur les travaux faits par les commissions successivement nommées par le Ministre de l'Intérieur, pour examiner ce dôme et donner leur avis, Paris 1806.
- Pingeot 1989** Anne Pinget: Le décor sculpté du Panthéon sous le Second Empire et la III^e République, in: AK PANTHEON 1989, S. 259–269 und 303 f.

- Prat 2007** Louis-Antoine Prat: La collection Chennevières. Quatre siècles de dessins français (Histoire des collections du musée du Louvre), Paris 2007 (Musée du Louvre éditions).
- Proust 1913** Antonin Proust: Édouard Manet. Souvenirs (Écrits d'amateurs et d'artistes), hrsg. v. A. Barthélemy, Paris 1913 (H. Laurens).
- Quatremère de Quincy 1791** A.-C. Quatremère de Quincy: Rapport sur l'édifice dit de Sainte-Geneviève, fait au Directoire du Département de Paris, Paris 1791.
- Quatremère de Quincy 1792** A.-C. Quatremère de Quincy: Rapport fait au Directoire du département de Paris le 13 novembre 1792, l'an I^{er} de la République française, sur l'état actuel du Panthéon français, sur les changements qui s'y sont opérés, sur les travaux qui restent à entreprendre, ainsi que sur l'ordre administratif établi pour leur direction et comptabilité, par Ant. Quatremère, commissaire du département pour l'administration et la direction du Panthéon français, Paris 1792.
- Quatremère de Quincy 1793** A.-C. Quatremère de Quincy: Rapport fait au Directoire du Département de Paris sur les travaux entrepris, continués ou achevés au Panthéon Français depuis le dernier compte, rendu le 17 novembre 1792, & sur l'état actuel du monument, le deuxième jour du second mois de l'an 2^e de la République Française, une & indivisible, Paris o. J. (1793).
- R. 1895** A.R.: Le Panthéon et la mosaïque de M. P. Chenavard, in: *La chronique des arts et de la curiosité*, Jg. 1895, Nr. 13 (30. März), S. 122 f, Nr. 14 (6. April), S. 134 f.
- Rabreau 1989** Daniel Rabreau: La Basilique Sainte-Geneviève de Soufflot, in: AK PANTHEON 1989, S. 37–96 und 286–289.
- Reinach 1889** Joseph Reinach: Histoire du siècle 1789–1889. Peinture de MM. Alfred Stevens & Henri Gervex, Paris 1889
- Robichon 1998** François Robichon: L'armée française vue par les peintres 1870–1914, Paris 1998 (Éditions Herscher).
- Robichon 2007** François Robichon: Édouard Detaille. Un siècle de gloire militaire, Paris 2007 (Bernard Giovanangeli Éditeur).
- Roos 1989** Jane Mayo Roos: Aristocracy in the Arts: Philippe de Chennevières and the Salons of the Mid 1870s, in: *Art Journal*, Bd. 48, Nr. 1 (Spring 1989), S. 53–62.
- Rosenthal 1912** Léon Rosenthal: La peinture monumentale sous la monarchie de Juillet, in: *Revue de l'art ancien et moderne*, September/Oktobre 1912, S. 223–236 und 303–316.
- Salvisberg 1884** Paul Salvisberg: Die französische Wandmalerei. Ihre Entwicklung seit den ältesten Zeiten bis auf die gegenwärtigen Malereien im Pantheon, in: ders.: *Kunsthistorische Studien*, Heft 2, Stuttgart 1884, S. 65–132, zum Panthéon S. 121–132.
- Sfeir-Semler 1992** Andrée Sfeir-Semler: Die Maler am Pariser Salon 1791–1880, Frankfurt 1992.
- Simons 1990** Katrin Simons: Die Dekoration des Musée Charles X im Louvre. Offizielle Kunst, Stilwandel und Salonkritik zwischen Restauration und Julimonarchie, in: *IDEA. Werke. Theorien. Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 9 (1990), S. 161–210.
- Starz 2001** Ingo Starz: Gebärden des Lebens. Zu Werken des Malers Ludwig von Hofmann, in: *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, AK Darmstadt 2001/02 (Institut Mathildenhöhe), Bd. 1, S. 241–244.
- Tacitus (21999)** Tacitus: *Germania* (Tusculum Studienausgabe), hrsg. und übersetzt v. Alfons Städele, Düsseldorf und Zürich 21999 (Artemis & Winkler).
- Vaisse 1979** Pierre Vaisse: Styles et Sujets dans la Peinture officielle de la III^e République: Ferdinand Humbert au Panthéon, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Jg. 1977 (1979), S. 297–311.
- Vaisse 1989** Pierre Vaisse: La peinture monumentale au Panthéon sous la III^e République, in: AK PANTHEON 1989, S. 252–258 und 303.
- Vaisse 1994** Pierre Vaisse: Le décor peint des musées, in: *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, AK Paris 1994 (Musée d'Orsay), S. 152–166.
- Vaisse 1995** Pierre Vaisse: La troisième république et les peintres, Paris 1995 (Flammarion).
- Vergnette 1994** François de Vergnette: Anticléricalisme et naturalisme au Panthéon: le décor de Jean-Paul Laurens, in: *Histoire de l'art (L'art et le sacré)*, Nr. 28 (Dezember 1994), S. 51–61.
- Vidieu 1876** Abbé Vidieu: Histoire de la Commune de Paris en 1871, Paris 1876 (E. Dentu).
- Vidieu 1884** Abbé Vidieu: Sainte Geneviève patronne de Paris et son influence sur les destinées de la France, Paris 1884 (Firmin-Didot).
- Viéville 1989** Dominique Viéville: Les peintures murales de Puvis de Chavannes à Amiens, Édition Musée de Picardie Heft 1 (Mai 1989).

Vita Genovefae (1896) Vita Genovefae virginis parisiensis, in: *Passiones vitaeque sanctorum aevi merovingici et antiquiorum aliquot* (MGH SS rer. Merov. III), hrsg. v. Bruno Krusch, Hannover 1896, S. 204–238.

Wallon 1860 Henri Wallon: Jeanne d'Arc, 2 Bde., Paris 1860 (Hachette).

Wallon 1876 Henri Wallon: Jeanne d'Arc. Édition illustrée d'après les Monuments de l'Art depuis le quinzième siècle jusqu'à nos jours, Paris 1876 (Firmin-Didot).

Wurst 2005 Jürgen Wurst: Die Geschichte Münchens, in: *Monachia* von Carl Theodor von Piloty im Münchner Rathaus, hrsg. von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 2005, S. 13–33.

Zimmermann 2002 Michael F. Zimmermann: Naturalismus unter dem Eiffelturm: Die Kunst auf der Weltausstellung, in: *Frankreich 1871–1914. Die Dritte Republik und die Französische Revolution*, hrsg. v. Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart 2002 (Franz Steiner), S. 148–175.

Internetdatenbanken

Agence photographique <http://www.photo.rmn.fr> – Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux.

Base Archim <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/accueil.html> – Vom Ministère de la Culture et de la Communication unterhaltene Datenbank mit Beständen französischer Archive

Base Joconde <http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm> – Vom Ministère de la Culture et de la Communication unterhaltene Datenbank mit Kunstwerken im staatlichen Museumsbesitz.

Base Merimée <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/> – Vom Ministère de la Culture et de la Communication unterhaltene Datenbank mit Gebäuden und ihrer Ausstattung.

Liste der Abbildungen mit Nachweisen

Abb. Nr. 1 Das Panthéon. Links im Hintergrund die Église Saint-Étienne-du-Mont. Photographie um 1900. – Gustav Pauli: Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925 (Propyläen-Verlag), S. 162.

Abb. Nr. 2 Die Kirchen Saint-Étienne-du-Mont und Sainte-Genève. Kupferstich des 17. Jahrhunderts. – Abb. nach Postkarte.

Abb. Nr. 3 Blick auf die Église Saint-Étienne-du-Mont und dem Turm der ehemaligen Abteikirche Sainte-Genève. Dazwischen die rue de Clovis. – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 4 Das Innere des Panthéons. Blick von der Empore auf die Apsis. – AK PANTHÉON 1989, S. 29.

Abb. Nr. 5 Blick in die Vorhalle des Panthéons. – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 6 Pierre Julien: „Sainte Geneviève rendant la vue à sa mère“, 1776, Terrakotta, 48,8 x 52,7 cm. Paris, Musée du Louvre. – Base Joconde.

Abb. Nr. 7 Germain Pilon: Karyatiden mit dem Schrein von sainte Geneviève. Blick in den Chor von Alt-Sainte-Genève. – VIDIEU 1884, S. 327.

Abb. Nr. 8 Née nach Meunier: „Vue intérieure de l'église St^e Geneviève“, Kupferstich. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Philippe Berthé).

Abb. Nr. 9 Jean Guillaume Moitte (Zuschreibung von Gramaccini): „Das Vaterland krönt die Tugend und den Genius“, Entwurf für den Giebel des Panthéons (Ausschnitt aus einer Planzeichnung Rondellets). – GRAMACCINI 1993, Bd. 2, Abb. Nr. 273.

Abb. Nr. 10 Louis Pierre Baltard nach Jean Guillaume Moitte: „Das Vaterland krönt die Tugend und den Genius“, um 1817, schwarze Kreide, 47,5 x 173 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. – GRAMACCINI 1993, Bd. 2, Abb. Nr. 268.

Abb. Nr. 11 Jacques Philippe Lesueur: „Öffentliche Unterweisung“, 1790er Jahre. Paris, Panthéon, Relief über dem linken Eingangsportal. – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 12 Jean Guillaume Moitte: „Die Erklärung der Menschenrechte“, 1792, lavierte Federzeichnung, 19,3 x 28,2 cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. – GRAMACCINI 1993, Bd. 2, Abb. Nr. 271.

Abb. Nr. 13 Denis Antoine Chaudet: „Hingabe an das Vaterland“, 1790er Jahre. Paris, Panthéon, Relief über dem rechten Eingangsportal. – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 14 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy: Entwurf eines Denkmals der Französischen Republik für die Apsis des Panthéons, 1792, Aquatinta, 39,5 x 27 cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. – GRAMACCINI 1993, Bd. 2, Abb. Nr. 270.

Abb. Nr. 15 Pierre-Antoine De Machy: Das Panthéon mit nicht realisierter Kuppelbekrönung, um 1794, Zeichnung. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. – AK PANTHÉON 1989, S. 17.

Abb. Nr. 16 Das Innere des Panthéons. Blick von der Empore auf den Boden. – AK PANTHÉON 1989, S. 28.

Abb. Nr. 17 Blick über den von Süden heranzuführenden Steg auf das Kuppelbild von Antoine Gros. Paris, Panthéon. – AK PANTHÉON 1989, S. 35.

Abb. Nr. 18 Blick in die Kuppel des Panthéons mit den von François Gérard ausgemalten Pendentifs. Darüber der durchfensterte Tambour, die kassettierte unterste Gewölbenschale mit Öffnung, darüber die mittlere mit der Ausmalung von Antoine Gros. Der Betrachter steht mit dem Rücken nach Westen (zum Eingang). Paris, Panthéon. – AK PANTHÉON 1989, S. 31.

Abb. Nr. 19 Antoine Gros: Ölskizze für die Kuppelausmalung des Panthéons, um 1812, 72 cm Durchmesser. Paris, Musée Carnavalet. – AK PANTHÉON 1989, S. 249.

Abb. Nr. 20 Antoine Gros: Kuppelausmalung, 1811–24. Paris, Panthéon. – Abb. nach Postkarte.

Abb. Nr. 21 Antoine Gros: Kuppelausmalung (Gruppe der Bourbonen), 1811–24. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Bernard Acloque).

Abb. Nr. 22 Antoine Gros: Kuppelausmalung (Gruppe der Valois), 1811–24. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Bernard Acloque).

Abb. Nr. 23 François Gérard: „La Mort“, 1821–37. Paris, Panthéon, nordöstliches Kuppelpendentif. – AK PANTHÉON 1989, S. 33.

Abb. Nr. 24 François Gérard: „La Patrie“, 1821–37. Paris, Panthéon, südöstliches Kuppelpendentif. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.

- Abb. Nr. 25** François Gérard: Vorzeichnungen zu „La Justice“. – CHENNEVIÈRES 1880/81, Jg. 23 (1881), Bd. 23, S. 165 und 169.
- Abb. Nr. 26** François Gérard: „La Justice“, 1821–37. Paris, Panthéon, südwestliches Kuppelpendentif. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 27** François Gérard: „La Gloire“, 1821–37. Paris, Panthéon, nordwestliches Kuppelpendentif. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 28** Pierre-Jean David d’Angers: „La Patrie distribue aux grands hommes, civiles et militaires, des couronnes que lui tend la Liberté tandis que l’Histoire inscrit leur nom“, 1830–37. Paris, Panthéon, Giebelrelief. – AK PANTHEON 1989, S. 27.
- Abb. Nr. 29** Jean Auguste Dominique Ingres: „Homère déifié“ („L’Apothéose d’Homère“), 1827, 3,86 x 5,12 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 30** Albrecht Dürer: „Das Rosenkranzfest“, 1506, 1,62 x 1,95 m. Prag, Národní Galerie. – www.bildersuche.org
- Abb. Nr. 31** Henri Decaisne: „La Belgique couronnant ses enfants illustres“, 1833–39. Ehem. Brüssel, Palais de justice, seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. – Henri Hymans: Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts (Geschichte der modernen Kunst Bd. 6), Leipzig 1906 (Seemann), Abb. Nr. 29.
- Abb. Nr. 32** Nicaise De Keyser: „Allegorische figuren van de Stad Antwerpen, de Gotiek en de Renaissance, omringd door konstenaars“, 1864–72. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. – Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei, AK München 2003, S. 399.
- Abb. Nr. 33** Carl von Piloty: „Geschichte Münchens“ („Monachia“), 1873–79, 3,6 bzw. 4,60 x 15,30 m. München, Neues Rathaus. – WURST 2005, Faltafel.
- Abb. Nr. 34** Wilhelm von Kaulbach: „Das Zeitalter der Reformation“, 1850–63. Berlin, Neues Museum, im zweiten Weltkrieg zerstört. – Annemarie Menke-Schwinghammer: Weltgeschichte als „Nationalepos“. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Berlin 1994 (Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft), S. 59.
- Abb. Nr. 35** Charles-François Lebœuf gen. Nanteuil: „Les Sciences et les Arts“, 3 x 3,5 m. Paris, Panthéon, 2. Relief von links an der Eingangswand. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 36** Charles-François Lebœuf gen. Nanteuil: „L’Apothéose du héros mort pour la patrie“, 3 x 5,15 m. Paris, Panthéon, mittleres Relief an der Eingangswand. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 37** Charles-François Lebœuf gen. Nanteuil: „La Magistrature“, 3 x 3,5 m. Paris, Panthéon, 2. Relief von rechts an der Eingangswand. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 38** Paul Chenavard: „La Prédication“, Grisaillezeichnung, 4,50 x 3,80 m. Lyon, Musée des Beaux-Arts. – AK CHENAVARD 2000, Kat. Nr. 94.
- Abb. Nr. 39** Paul Chenavard: „Le Déluge“, Grisaillezeichnung, 60 x 46 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts. – AK CHENAVARD 2000, Kat. Nr. 49.
- Abb. Nr. 40** Paul Chenavard: „Napoléon dans la barque de l’Histoire“, Grisaillezeichnung, 60 x 46 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts. – AK CHENAVARD 2000, Kat. Nr. 84.
- Abb. Nr. 41** Paul Chenavard: „La Palingénésie sociale ou La Philosophie de l’Histoire“, Öl auf Leinwand, 30 x 38 cm. Lyon, Musée des Beaux-Arts. – AK CHENAVARD 2000, Kat. Nr. 111.
- Abb. Nr. 42** Étienne Hippolyte Maindron: „Sainte Geneviève arrêtant Attila“, Marmor, 2,90 m. Bildvorlage im oberen Bereich beschädigt. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 43** Étienne Hippolyte Maindron: „Clovis baptisé par saint Remi“, Marmor, 2,98 m. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 44** Das Innere des Panthéons mit der provisorischen Apsisdekoration von Eugène-Emmanuel Amaury-Duval. Photographie um 1860. – AK PANTHEON 1989, S. 224.
- Abb. Nr. 45** Blick auf die Bildgruppe von Pierre Puvis de Chavannes, rechts das halbrund geschlossene Bild von Pierre-Victor Galland. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 46** Blick in die ehem. Kapelle der sainte Geneviève von Théodore Maillot. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 47** Blick zwischen die Bildgruppen von Théodore Maillot (ehem. Kapelle Sainte-Geneviève) und Henri Lévy (Charlemagne). Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 48** Unbekannter Künstler: Pairement de Narbonne, um 1375, schwarze Tusche auf Seide, 0,78 x 2,86 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 49** Jean-Baptiste Paul Cabet und Just Becquet: „Saint Martin“, Marmor, 3,04 m. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.

- Abb. Nr. 50** Henri Michel Antoine Chapu: „Saint Germain“, Marmor. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 51** Eugène Guillaume: „Sainte Geneviève“, Marmor. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 52** Emmanuel Frémiet: „Saint Grégoire de Tours“, Marmor, 2,89 m. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 53** François Jouffroy: „Saint Bernard“, Marmor, 2,83 m. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 54** Jean Antoine Houdon: „Heiliger Bruno“, 1766–67, Marmor, 3,15 m. Rom, S. Maria degli Angeli. – Propyläen Kunstgeschichte, 12 Bde., Berlin 1966–77 (Propyläen Verlag), Bd. 10 (1971), Nr. 201.
- Abb. Nr. 55** Ernest Eugène Hiolle: „Saint Jean de Matha“, Marmor, 2,80 m. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 56** Alexandre Falguière: „Saint Vincent de Paul“, Marmor, 2,89 m. Ehem. Paris, Panthéon. – Base Merimée.
- Abb. Nr. 57** Charles Lameire: „Pro Patria“-Teppich, 1875–84, Wandteppich, 9,30 x 3,81 m. Paris, Panthéon, ursprünglich für die Kapelle Sainte-Geneviève im südlichen Querschiff gefertigt, heute zwischen den Bildern von Ferdinand Humbert im nördlichen Querschiff. – VIDIEU 1884, S. 316 (Klapptafel).
- Abb. Nr. 58** Charles Lameire: „Ave, Maria, gratia plena“-Teppich, 1875–84, Wandteppich, 9,30 x 3,81 m. Paris, Panthéon, ursprünglich für die Marienkapelle im nördlichen Querschiff gefertigt, heute zwischen den Bildern von Théodore Maillot im südlichen Querschiff. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 59** Luc-Olivier Merson: „L’archange vainqueur du démon“-Teppich, 1875–79, Wandteppich, 3,40 x 2,25 m. Castéra-Verduzan, Musée Lannelongue (Paris, Mobilier national). – AK MERSON 2009, S. 133.
- Abb. Nr. 60** Pierre Puvis de Chavannes: „La rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain“ mit darüber befindlichem Fries, 1874–77. Die vorderen Säulen verdecken Teile der Seitenbilder. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 61** Pierre Puvis de Chavannes: Mittelbild aus „La rencontre de sainte Geneviève et de saint Germain“. Paris, Panthéon. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 62** Nicolas Poussin: „La Confirmation“, um 1640, Öl auf Leinwand, 95,5 x 121 cm. Grantham, Belvoir Castle. – Alain Mérot: Poussin, Paris 1990 (Hazan), S. 98.
- Abb. Nr. 63** Pierre Puvis de Chavannes: „L’Enfance de sainte Geneviève“ mit darüber befindlichem Fries, 1874–77. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 64** Pierre Puvis de Chavannes: Einzelbild des Frieses über „L’Enfance de sainte Geneviève“, 1874–77. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 65** Lorenzo Ghiberti: „Die Opferung Isaaks“, 1401–02, Bronze, 45 x 38 cm. Florenz, Bargello. – Propyläen Kunstgeschichte, 12 Bde., Berlin 1966–77 (Propyläen Verlag), Bd. 7 (1972), Nr. 247 b.
- Abb. Nr. 66** Alexandre Cabanel: „Naissance de Vénus“, 1863, 1,30 x 2,25 m. Paris, Musée d’Orsay. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 67** Alexandre Cabanel: „Glorification de saint Louis“, 1853–54, 4,42 x 4,32 m. Montpellier, Musée Fabre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 68** Alexandre Cabanel: Die Bildgruppe zu König Louis IX. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 69** Alexandre Cabanel: „Saint Louis enseigné par sa mère“ (linkes Einzelbild), 1874–78. Paris, Panthéon. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 70** Glasmalerei nach Cabanel. Paris, Église Saint-Eustache. – Aufnahme Claudia Lindner.
- Abb. Nr. 71** Alexandre Cabanel: „Saint Louis rendant la justice“ (mittleres Bild, aus zwei Einzelbildern montiert), 1874–78. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 72** Nicolas Poussin: „Le Jugement de Salomon“, 1649, Öl auf Leinwand, 101 x 150 cm. Paris, Musée du Louvre. – Alain Mérot: Poussin, Paris 1990 (Hazan), S. 145.
- Abb. Nr. 73** Peter Paul Rubens: „Le Couronnement de Marie de Médicis à Saint-Denis, le 13 mai 1610“, 3,94 x 7,27 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.

- Abb. Nr. 74** Peter Paul Rubens: „L’Apothéose d’Henri IV et la proclamation de la régence de Marie de Médicis, le 14 mai 1610“, 3,94 x 7,27 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 75** Guillaume Guillon Lethière: „Brutus condamnant ses fils à mort pour avoir conspiré contre la République“, 1801, 4,40 x 7,83 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 76** Michel-Martin Drölling: „Louis XII proclamé *Père du Peuple* aux Etats généraux tenus à Tours en 1506“, vorbereitende Studie, Öl auf Holz. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 77** Jean-Louis Bézard nach Michel-Martin Drölling: „Louis XII proclamé *Père du Peuple* aux Etats généraux tenus à Tours en 1506“, 4 x 7,15 m. Versailles, Galerie historique, Salle des États généraux. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 78** Alexandre Cabanel: „Saint Louis captif de Sarrazins“ (rechtes Einzelbild), 1874–78. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 79** Antoine Gros: „Capitulation de Madrid, le 4 décembre 1808“, 3,61 x 5,00 m. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 80** Alexandre Cabanel: Friesbild. Paris, Panthéon. – Ausschnitte aus den Abbildungen 71 und 78.
- Abb. Nr. 81** Jean-Paul Laurens: „François de Borgia devant le cercueil d’Isabelle de Portugal“, 1876. Brest, Musée de Brest. – Photo nach einer Abbildung in der Dokumentationsabteilung des Musée d’Orsay.
- Abb. Nr. 82** Jean-Paul Laurens: „La mort de sainte Geneviève“, 1874–82. Die vorderen Säulen verdecken Teile der Seitenbilder. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 83** Jean-Paul Laurens: Entwurf zur Bildgruppe, 1876, Öl und Kreide auf Karton, 1,00 x 1,54 cm. Paris, Musée du Petit Palais. – AK LAURENS 1997, S. 129.
- Abb. Nr. 84** Jean-Paul Laurens: „La mort de sainte Geneviève“ (Ausschnitt aus dem mittleren Bildfeld), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 85** Jean-Paul Laurens: „La mort de sainte Geneviève“ (Ausschnitt aus dem mittleren Bildfeld), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 86** Jean-Paul Laurens: „La mort de sainte Geneviève“ (Ausschnitt aus dem rechten Bildfeld), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 87** Jean-Paul Laurens: „Die aufgebahrte sainte Geneviève“, 1874–82. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 88** Jean-Paul Laurens: Dreierfries über „La mort de sainte Geneviève“, 1884–85. Paris, Panthéon. – Ausschnitt aus Abb. Nr. 62.
- Abb. Nr. 89** Jean-Paul Laurens: Einzelbild des Frieses über „Die aufgebahrte sainte Geneviève“, 1884–85. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 90** Joseph Blanc: „L’invasion“. Sedan, Musée du Château. Album de photographies des œuvres achetées par l’Etat intitulé: „Direction des Beaux-Arts. Tableaux commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1873. Photographié par Michelez“. Archives Nationales. – Base Archim.
- Abb. Nr. 91** Joseph Blanc: Dreierbild mit der „Schlacht von Tolbiac“ und dem Fries darüber, 1874–82. Die vorderen Säulen verdecken Teile der Seitenbilder. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 92** Joseph Blanc: Dreierbild mit der „Schlacht von Tolbiac“, 1874–82. Paris, Panthéon. – VIDIEU 1884, S. 144 (Klapptafel).
- Abb. Nr. 93** Giulio Romano: „Die Schlacht an der Milvischen Brücke“, 1520–24. Vatikan, Sala di Costantino. – KLIEMANN/ROHLMANN 2004, Tafel 53/54.
- Abb. Nr. 94** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, mittleres Bildfeld, 1874–82. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 95** Ary Scheffer: „Die Schlacht von Tolbiac“, 1834–37, 4,15 x 4,65 m. Versailles, Galerie historique, Galerie des batailles. – Thomas W. Gaehtgens: Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des batailles im Musée Historique von Louis-Philippe, Antwerpen/Berlin 1985 (Fonds Mercator), S. 122.

- Abb. Nr. 96** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, linkes Bildfeld, 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 97** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, linkes Bildfeld (Ausschnitt), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 98** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, rechtes Bildfeld, 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 99** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, rechtes Bildfeld (Ausschnitt), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 100** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, rechtes Bildfeld (Ausschnitt), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 101** François Rude: „Le départ des volontaires en 1792“, 1833–36. Paris, Arc de Triomphe. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 102** Joseph Blanc: „Die Schlacht von Tolbiac“, mittleres Bildfeld (Ausschnitt), 1874–82. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 103** Jacques Louis David: „Les Sabines arrêtant le combat entre Romains et Sabins“, vollendet 1799, Öl auf Leinwand, 3,05 x 5,22 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 104** Wilhelm von Kaulbach: „Zerstörung Jerusalems durch römische Truppen unter Titus“, 1837–46, Öl auf Leinwand, 5,85 x 7,05 m. München, Neue Pinakothek. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 105** Joseph Blanc: „Die Taufe des Clovis“, 1874–82. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 106** Giovanni Domenico Tiepolo nach Giovanni Battista Tiepolos 1759 gemaltem Altarbild „San Silvestro battezza l'imperatore Costantino“ für die Chiesa S. Silvestro Papa in Folzano bei Brescia, Radierung, 45,3 x 22,4 cm. – Le acqueforti dei Tiepolo, AK Udine 1970 (Loggia del Lionello), Kat. Nr. 130.
- Abb. Nr. 107** Joseph Blanc: Skizzen zur „Taufe des Clovis“. Linke Zeichnung 29,8 x 17,2 cm, rechte Zeichnung 36 x 17,2 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques. – Base Joconde.
- Abb. Nr. 108** Gyula Benczúr: „Die Taufe Vajks“, 1875. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria. – „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“. 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München, AK München 2008 (Haus der Kunst), S. 154.
- Abb. Nr. 109** François-Louis Dejuinne: „Baptême de Clovis à Reims le 25 décembre 496“, 1837, Öl auf Leinwand, 1,45 x 1,88 m. Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 110** Joseph Blanc: „Gregor von Tours beim Abfassen seiner Geschichte der Franken“, darüber Bildfeld zwischen den Kapitellen mit Doppelinitialen von Clovis, 1874–82. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 111** Henri Lévy: Die Bildgruppe zu Charlemagne, 1874–83. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 112** Toussaint Dubreuil: „Hyante et Climène offrant un sacrifice à Venus“, Öl auf Leinwand. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 113** Federico Barocci: „La Circoncision“, Öl auf Leinwand. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 114** Henri Lévy: „Le couronnement de Charlemagne“ (Ausschnitt aus dem linken Bildfeld), 1874–83. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 115** Guido Reni: „La purification de la Vierge“, Öl auf Leinwand, 2,37 x 1,37 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 116** Sébastien Bourdon: „La Présentation au Temple“, Öl auf Leinwand. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 117** Henri Lévy: „Le couronnement de Charlemagne“ (Ausschnitt aus dem rechten Bildfeld), 1874–83. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 118** Henri Lévy: „Le couronnement de Charlemagne“ (aus drei Einzelbildern montiert), 1874–83. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 119** Giulio Romano: „Kaiserkrönung Karls des Großen“. Vatikan, Stanza dell'incendio. – KLIEMANN/ROHLMANN 2004, Tafel 45 unten.

- Abb. Nr. 120** Jacques Louis David: „Le Couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice“, 1806–07, Öl auf Leinwand, 6,21 x 9,79 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 121** Jacques Louis David: „Le Couronnement de l'Empereur et de l'Impératrice“ (Ausschnitt aus Abb. Nr. 120).
- Abb. Nr. 122** Henri Lévy: „Charlemagne entouré de paladins, de lettrés et de jurisconsultes“, 1874–83. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 123** Victor Schnetz: „Charlemagne, entouré des ses principaux officiers, reçoit Alcuin qui lui présente des manuscrits, ouvrage de ses moines“, Öl auf Leinwand, 1,34 x 1,00 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 124** Jean Auguste Dominique Ingres: „Napoléon I^{er} sur le trône impérial en costume de sacre“, 1806, Öl auf Leinwand, 2,60 x 1,63 m. Paris, Musée de l'Armée. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 125** Henri Lévy: „La Mort de Roland“, darüber Bildfeld zwischen den Kapitellen mit Doppelinitiale von Charlemagne (Carolus Magnus), 1874–83. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 126** Henri Lévy: Fries über dem Dreierbild (aus drei Einzelbildern montiert), 1874–83. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 127** Ernest Hébert: Apsismosaik, 1875–84. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 128** Ernest Hébert: „Conversion de Clovis“, Zeichnung, 46 x 27 cm. Paris, Musée national Ernest Hébert. – Base Joconde.
- Abb. Nr. 129** Unbekannter Künstler: Apsismosaik, 526–30. Rom, Chiesa Santi Cosma e Damiano. – Die Mosaiken. Ein Handbuch der musivischen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. v. Carlo Bertelli, Freiburg, Basel und Wien 1989 (Herder), S. 74–75.
- Abb. Nr. 130** Luc-Oliver Merson: Mosaik im Chor, vollendet 1923. Paris, Basilique du Sacré-Cœur. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 131** Léon Bonnat: „Hiob“, 1880, Öl auf Leinwand, 1,61 x 1,29 m. Bayonne, Musée Bonnat. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 132** Léon Bonnat: „Le Martyre de saint Denis“, 1874–85. Paris, Panthéon. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 133** Caravaggio: „S. Mattio“, 1602, Öl auf Leinwand, 2,96 x 1,95 m. Rom, Chiesa S. Luigi dei Francesi, Altarbild der Matthäuskapelle. – E.H. Gombrich: Die Geschichte der Kunst, 16. Auflage, Frankfurt 1997 (Fischer), Abb. Nr. 16.
- Abb. Nr. 134** Caravaggio: „Martirio di S. Mattio“, 1602. Rom, Chiesa S. Luigi dei Francesi. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 135** Tintoretto: „San Marco libera uno schiavo“, Öl auf Leinwand, 4,15 x 5,41 m. Venedig, Gallerie dell'Accademia. – www.frammentiarte.it
- Abb. Nr. 136** Léon Bonnat: „Le Martyre de saint Denis“, Skizze, Öl auf Leinwand, 59 x 44,5 cm. Bayonne, Musée Bonnat. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 137** Alexandre Regnault: „Exécution sans jugement sous les rois maures de Grenade“, Öl auf Leinwand, 3,02 x 1,46 m. Paris, Musée d'Orsay. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 138** Théodore Maillot: „Prozession von 1496, um Regen und Hochwasser zu bannen“ (aus zwei Einzelbildern montiert), 1875–88. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 139** Gilles du Boys: „Procession de la châsse de sainte Geneviève“, 1594. Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1874, fol. 4 r. – DUBOIS/BEAUMONT-MAILLET 1982, S. 71.
- Abb. Nr. 140** Giovanni Mansueti: „Miracolo del ponte di San Lio“, 1494, Öl auf Leinwand, 3,18 x 4,58 m. Venedig, Gallerie dell'Accademia. – Paul Hills: Colore veneziano. Pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550, Mailand 1999, S. 16.
- Abb. Nr. 141** Théodore Maillot: „Heilung der Blatterrosenepidemie durch die Reliquien 1130“ (aus zwei Einzelbildern montiert), 1875–88. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 142** Gabriel-François Doyen: „Le miracle des Ardents“, 1767, 6,65 x 4,50 m. Paris, Église Saint-Roch. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.

- Abb. Nr. 143** Pierre-Victor Galland: „La prédication de saint Denis“, 1874–89. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 144** Blick auf die Bildgruppe von Pierre Puvis de Chavannes, rechts das halbrund geschlossene Bild von Pierre-Victor Galland (Ausschnitt aus Abb. Nr. 45). – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 145** Jules Élie Delaunay: „Sainte Geneviève calmant les Parisiens“ mit darüber befindlichem Fries, 1874–91. Die vorderen Säulen verdecken Teile der Seitenbilder. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 146** Jules Élie Delaunay: „Sainte Geneviève calmant les Parisiens“ (linkes Bildfeld), 1874–91. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 147** Jules Élie Delaunay: „Sainte Geneviève calmant les Parisiens“ (rechtes Bildfeld), 1874–91. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 148** Charles François Macret nach Jean Michel Moreau d. J.: „Die Ankunft Rousseaus im Elysium“, Kupferstich. – Hans-Christian und Elke Harten: Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution, Reinbek 1989 (Rowohlt), Abb. Nr. 61.
- Abb. Nr. 149** Jules Élie Delaunay: „La marche d’Attila“, 1874–91. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 150** Jules Élie Delaunay: „La marche d’Attila“ (Ausschnitt), 1874–91. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 151** Pablo Picasso: „Guernica“, 1937, Öl auf Leinwand. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. – Christian Zervos: Pablo Picasso, Bd. 9 (Œuvres de 1937 à 1939), Paris 1958 (Éditions Cahiers d’Art), Abb. Nr. 65.
- Abb. Nr. 152** Raffael: „Attila vor Rom“, 1513. Vatikan, Stanza di Eliodoro. – KLIE-MANN/ROHLMANN 2004, Tafel 38 oben.
- Abb. Nr. 153** Jean-Joseph Benjamin-Constant: „Entrée de Mahomet II à Constantinople“, Umzeichnung des Künstlers in der *Gazette des Beaux-Arts*, deuxième période, Jg. 18 (1876), Bd. 13, S. 717.
- Abb. Nr. 154** André Martin Gauthereau: „La marche des reîtres et des lansquenets“, Öl auf Leinwand, 2,25 x 1,82 m. Bayonne, Musée Bonnat. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 155** Jules Lenepveu: „Jeanne d’Arc hört die Stimmen in Domrémy“, 1886–90. Paris, Panthéon. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 156** Jules Bastien-Lepage: „Jeanne d’Arc hört die Stimmen in Domrémy“, 1879, Öl auf Leinwand, 1,00 x 1,10 m. New York, The Metropolitan Museum of Art. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 157** Franko-flämische Schule: „Sainte Geneviève gardant ses moutons“, 16. Jahrhundert, Öl auf Holz, 0,88 x 1,21 m. Paris, Musée Carnavalet (ehemals Église Saint-Merri). – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 158** Jules Lenepveu: „Jeanne d’Arc vor Orléans“, 1886–90. Paris, Panthéon. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 159** Jules Lenepveu: „Jeanne d’Arc in Reims“, 1886–90. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 160** Jean Auguste Dominique Ingres: „Jeanne d’Arc au sacre du roi Charles VII, dans la cathédrale de Reims“, 1851, Öl auf Leinwand, 2,40 x 1,78 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 161** Jules Lenepveu: „Jeanne d’Arc in Rouen“, 1886–90. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 162** Eugène Devéria: „La Mort de Jeanne d’Arc“, 1831. Angers, Musée des Beaux-Arts. – AK JEANNE D’ARC 2003, Kat. Nr. 10.
- Abb. Nr. 163** „Jeanne d’Arc in Rouen“, aus Louis Mainard: *Le Livre d’or de la patrie*, Paris 1885 (Librairie centrale des publications populaires), Fig. Nr. 10. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 164** „Jeanne d’Arc in Rouen“, aus Henri Martin: *Histoire de France populaire depuis les temps les plus reculés jusqu’à nos jours*, Paris 1875 (Jouvet), Bd. 1, S. 489. – Aufnahme des Autors.
- Abb. Nr. 165** Jules Lenepveu: Fries der Jeanne d’Arc-Bilder (aus zwei Einzelbildern montiert), 1886–90. Die vorderen Säulen verdecken Teile der Seitenbilder. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 166** Ferdinand Humbert: „La Vierge, l’Enfant Jésus et saint Jean Baptiste“. *Gazette des Beaux-Arts*, deuxième période, Jg. 16 (1874), Bd. 10, nach S. 46.

- Abb. Nr. 167** Ferdinand Humbert: Die 1882 zur Ausführung genehmigten Skizzen. – VAISSE 1979, S. 300 und 301.
- Abb. Nr. 168** Ferdinand Humbert: „Idée de Dieu“ und das darüberliegende Bild der „Consolation“, 1898. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 169** Ferdinand Humbert: „Idée de famille“ und das darüberliegende Bild der „Prosperité“, auch als „Travail“ bezeichnet. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 170** Albert Besnard: Wiederholung der „L'Abondance encourageant le travail“, 1880, Öl auf Leinwand, 40 x 49 cm. Paris, Petit Palais. – AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 122.
- Abb. Nr. 171** Gustave Boulanger: Wiederholung der „Vertus civiques“, 1878, Öl auf Leinwand, 82 x 97 cm. Paris, Petit Palais. – AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 15 (Ausschnitt).
- Abb. Nr. 172** Ferdinand Humbert: „Idée de patrie“ und das darüberliegende Bild der „Liberté“, auch als „Indépendance“ bezeichnet. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 173** Ferdinand Humbert: „Idée d'humanité“ und das darüberliegende Bild der „Charité“. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 174** Ludwig von Hofmann: „Weinlese“, um 1906, Tempera auf Leinwand, 2,10 x 2,75 m. Weimar, Kunstsammlungen. – Aufstieg und Fall der Moderne, AK Weimar 1999 (Kunstsammlungen zu Weimar), F.Abb. S. 215.
- Abb. Nr. 175** Ernest Meissonier: „Triomphe de la France“, um 1889, braune Feder, 26,8 x 40 cm. Paris, Musée d'Orsay (aufbewahrt im Musée du Louvre). – GREARD 1897, S. 264.
- Abb. Nr. 176** Pierre Puvis de Chavannes: „Sainte Geneviève ravitaillant Paris assiégé“ mit darüber befindlichem Fries, 1893–98. Die vorderen Säulen verdecken Teile der Seitenbilder. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites (Photo: Caroline Rose).
- Abb. Nr. 177** Félix-Joseph Barrias: „Sainte Geneviève ravitaillant Paris“, 1876–77, Wandbild. Paris, Église de la Trinité. – <http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Paris/Paris-La-Sainte-Trinite2.htm>
- Abb. Nr. 178** Charles Timbal: „Sainte Geneviève distribuant des vivres au peuple de Paris“, 1862–64. Paris, Saint-Sulpice (Ausschnitt; für die *Gazette des Beaux-Arts* geschaffene Umzeichnung). *Gazette des Beaux-Arts*, Jg. 1864, Bd. 17, S. 349.
- Abb. Nr. 179** Pierre Puvis de Chavannes: „Sainte Geneviève veillant sur Paris“, 1889–98. Paris, Panthéon. – Abb. nach Postkarte.
- Abb. Nr. 180** Jean-Léon Gérôme: „Der Muezzin“, 1865, Öl auf Leinwand, 100 x 83,8 cm. Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum. – AK GEROME 2010.
- Abb. Nr. 181** Alphonse Jacques Lévy dit Saïd: „Prière du soir“, vor 1883, Öl auf Leinwand, 61 x 43 cm. Paris, Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 182** Pierre Puvis de Chavannes: Entwürfe zu den Friesbildern (aus vier Einzelbildern montiert), nach 1893, Sepia und Kohle, 2,30 x 2,94 m, 2,30 x 3,60 m, 2,30 x 2,94 m bzw. 2,30 x 2,39 m. Paris, Musée d'Orsay. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 183** Édouard Detaille: „Le rêve“, 1888, Öl auf Leinwand, 3 x 4 m. Paris, Musée d'Orsay. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 184** Édouard Detaille: „Chant du départ“, Aquarell und Gouache, 70 x 73 cm. Paris, Musée de l'Armée. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 185** Édouard Detaille: „Funérailles de Marceau à Altenkirchen, 21 septembre 1796“, Aquarell und Gouache, 64 cm hoch. Paris, Musée de l'Armée. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Abb. Nr. 186** Édouard Detaille: „Vers la gloire“ (aus zwei Einzelbildern montiert), 1902–06. Paris, Panthéon. – Caisse Nationale des Monuments historiques et des sites.
- Abb. Nr. 187** Édouard Detaille: „La Victoire conduisant les armées de la République“, 1905, Öl auf Leinwand, 1,44 x 0,76 m. Dunkerque, Musée des Beaux-Arts. Wiederholung des 1901–05 entstandenen Deckenbildes in Paris, Hôtel de ville, Salle du Budget (heute Salon Detaille). – AK TRIOMPHE DES MAIRIES 1986, S. 441.
- Abb. Nr. 188** Das Innere des Panthéons. Blick in die Apsis auf die Bilder von Édouard Detaille und Ernest Hébert. Davor die Standbildgruppe „La Convention nationale“ von François-Léon Sicard (Auftrag 1909, Aufstellung zwischen 1921 und 1924). – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 189 Das Innere des Panthéons. Blick auf das Bild von Hector d’Espouy über der Empore. – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 190 Das Innere der Kirche San Pietro in Rom. Blick auf die Eingangswand.

Abb. Nr. 191 Hector d’Espouy: „La Gloire rentrant dans le temple“, 1905–06, Fresko. Paris, Panthéon. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Abb. Nr. 192 Eugène Delacroix: „Le 28 juillet 1830: la Liberté guidant le peuple“ (Ausschnitt), 1830, Öl auf Leinwand, 2,60 x 3,25 m. Paris, Musée du Louvre. – Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.

Abb. Nr. 193 Hector d’Espouy: „La Gloire rentrant dans le temple“ (Ausschnitt), 1905–06, Fresko. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors.

Abb. Nr. 194 Links: Hector d’Espouy: „La Gloire rentrant dans le temple“ (aus Untersicht aufgenommener Ausschnitt), 1905–06, Fresko. Paris, Panthéon. – Aufnahme des Autors. Rechts: Portraitphotographie von Édouard Detaille (Ausschnitt). CHENNEVIÈRES 1905, S. 181.