

Le Serment des Horaces

Zur Rezeption einer Ikone in der politischen Bildpublizistik

Rolf Reichardt

Abstract Die von Jacques-Louis David geschaffene berühmte Bildformel des Horatierschwurs erweist ihre Breitenwirkung nicht zuletzt in Anverwandlungen und Parodien der politischen Gebrauchsgrafik. Hier entfaltete sich ihre Rezeption in drei Schritten. Während der Französischen Revolution machten sich Zeichner und Stecher ihr patriotisches Pathos zu eigen, um den nationalen Föderationseid von 1790 zu feiern, die Verfassung von 1791 zu bekräftigen und die kämpferische Einheit der Republik zu beschwören. In der Restauration polarisierte sich die Verwendung des Motivs: einerseits diente es der politischen Legitimierung der *Charte constitutionnelle* und der bourbonischen Dynastie, andererseits unterstützte es Forderungen einer liberalen Verfassungsreform. Gleichzeitig begannen Karikaturen, reaktionäre Verschwörer als pervertierte „Horatier“ anzuprangern – eine satirische Verkehrung, welche ab 1830 die sinngemäße Weiterverwendung des sublimen Vorbildes verdrängte.

Keywords Französische Revolution, Restauration, Horatierschwur (Motiv), Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, Bildzitat, Karikatur

Angesichts der überaus reichen kunsthistorische Forschung zu Jacques-Louis Davids ‚Programmbild des Neoklassizismus‘¹ kann es im folgenden nicht darum gehen, einmal mehr die Inspirationsquellen des Künstlers, seine Meisterschaft, seine Absichten sowie die grundlegende Bedeutung seines berühmten Gemäldes zu untersuchen. Es soll lediglich eine Reihe von Adaptationen, Parodien und satirischen Verkehrungen des *Horatierschwurs* in der politischen Bildpublizistik verfolgt werden.

Dass Davids Bild im ‚niedereren‘ Genre der Gebrauchsgrafik eine bisher wenig beachtete Resonanz² hervorgerufen hat, erklärt sich zum einen aus dem ungewöhnlich hohen Bekanntheitsgrad des 1784 allgemein gefeierten, sogleich von künftigen Revolutionären leidenschaftlich diskutierten³, 1791 erneut im Salon ausgestellten und durch Reproduktionsstiche verbreiteten Werkes⁴, zum anderen aus der höchst konzentrierten, augenfälligen Handlung der bühnenmäßigen Komposition und der neuartig expressiven, geradezu archetypischen

Körpersprache⁵ ihrer Protagonisten (Abb. 1). Der gemeinsame kraftvolle Ausfallschritt der drei sich beim Eid umarmenden Heldenbrüder; ihre weit ausgestreckten Schwurhände, die genau im Sehepunkt des Bildes mit der linken Hand des alten Horatius und den Schwertern konvergieren, die Kontrastgruppe ihrer trauernden Frauen – vor allem diese Elemente des Gemäldes haben die zeitgenössischen Betrachter so fasziniert, dass sie sich dem ikonografischen Gedächtnis einprägten, aus dem die Bildermacher der Französischen Revolution und ihre Nachfolger schöpften.

Sinnbild des revolutionären Patriotismus

Es erstaunt nicht, dass die David'sche Pathosformel zunächst auf den kollektiven Treueid des 14. Juli 1790 projiziert wurde, zu dem sich tausende aus den Provinzen entsandte *fédérés* gemeinsam mit den Abgeordneten, der Nationalgarde und Bürgern um den Vaterlandsaltar auf dem Pariser Marsfeld versammelten. Als zentrales



1

Abb. 1 Jacques-Louis David: *Le Serment des Horaces*, Öl auf Leinwand, 330 × 425 cm, 1784.

Ritual der allgemein begeisternden Föderationsfeiern verpflichtete der Eid alle *citoyens* auf die offizielle Devise der konstitutionellen Monarchie: *La Nation, la Loi, le Roi*. Die dementsprechend von der Nationalversammlung beschlossene Eidformel konnten die Festteilnehmer auf den Flachreliefs an der Frontseite des Altars lesen, die kein Geringerer als der Bildhauer Jean-Guillaume Moitte entworfen hatte⁶. Eine Radierung in Camille Desmoulins' Zeitung *Révolutions de France et de Brabant* überliefert die ephemere Festarchitektur (Abb. 2)⁷. Sich im Gleichschritt gegenüber tretend, schwören zu beiden Seiten des Hauptaufgangs zwei Reihen schematisch gezeichneter Föderierter den Brudereid, indem sie die Hände über einem kleinen Vaterlandsaltar zusammenstrecken, der hier gleichsam die Stelle des alten Horatius einnimmt: „Nous jurons rester à jamais fidèles à la Nation, à la Loi, au Roi“. Trotz der freien Adaptation beruft sich Moitte auf sein anerkanntes Vorbild, denn „Le serment des Horaces a ce caractère distinctif, qu'on ne peut peindre le zèle patriotique et le serment civique, qu'en servant des attitudes que leur a données David.“⁸ Dass der Treueid den *fédérés* die gleiche patriotische Opferbereitschaft wie den Horatiern abverlangt, bringt im Bildzentrum die Inschrift hinter dem Altarkreuz zum Ausdruck; sie gedenkt der tapferen (*braves*) Soldaten des Regiments Châteauvieux, die im August 1790 beim

Aufstand gegen ihren reaktionären Kommandanten das Leben verloren.

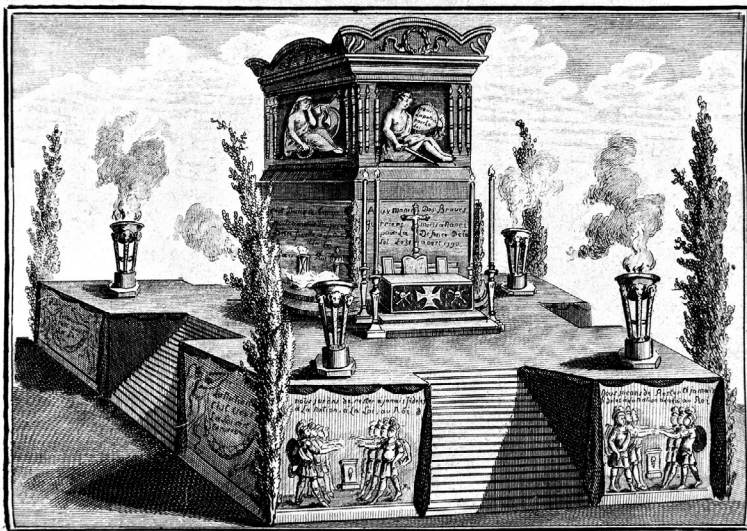
Sollten Moittes vergleichsweise grobe Flachreliefs von weitem erkennbar sein, so brachte der Französische Münzmeister Augustin Dupré Anfang Juli 1790 eine Medaille mit einer fein ausgearbeiteten Allegorie des Föderationseids in miniature heraus (Abb. 3). Statt des alten Horatius nimmt hier *Francia* in Gestalt von Minerva das patriotische Gelöbnis entgegen. Die *fédérés* strecken ihre Hände nicht einfach – wie bei Moitte – über dem Vaterlandsaltar mit dem Porträt Ludwigs XVI. aus, sondern konkretisieren ihren Eid inhaltlich, indem sie zugleich gezielt auf die von *Francia* präsentierten Gesetzestafeln der „Droi[ts de l'Homme]“ schwören. Dupré hatte zunächst eine lässig stehende *Francia* und ungeordnet herandrängende *fédérés* unter einer einzigen quer wehenden Fahne vorgesehen⁹, ließ *Francia* dann aber majestätisch thronen und ordnete die Föderierten zu einer rhythmisch ausschreitenden Phalanx mit einer langen Reihe von Standarten. Sogar die den vorderen Säbelträger rücklings umfassende Hand seines Nachbarn – das Zeichen brüderlicher Umarmung bei den *Horatiern* – fehlt nicht. „Vivre libre ou mou[rir]“ verkündet die von einer Phrygenmütze begleitete Fahnenevise, während die vor dem Altar hingeworfenen Papiere und Schriftrollen von der Abschaffung der „Dimes“ und „Privi[lèges]“ künden. Die von Eichenlaub und Lorbeer

umkränzte Inschrift auf dem Revers der Medaille richtet den Föderationseid auf die künftige, noch in Arbeit befindliche Verfassung aus: „Nous jurons de maintenir de tout notre pouvoir la Constitution du Roiaume“.

Dupré schuf die Medaille ohne Auftrag und versah sie mit einer Öse, so dass man sie mit einem Band am Rockknopf befestigen und in der Öffentlichkeit tragen konnte. Dieser Gebrauch scheint bei den Teilnehmern der Föderationsfeiern tatsächlich verbreitet gewesen zu sein, wie eine Meldung des *Moniteur* vom 22. Juli 1790 nahelegt: „Les marins se plaisent à porter une médaille sur laquelle sont gravés d'un côté le serment de maintenir la Constitution, et de l'autre l'autel de la patrie, sur lequel jurent les soldats dans la belle attitude du tableau des Horaces. Le ruban est aux couleurs de la nation, avec un profil du Roi, autour duquel on lit : ses vertus l'ont mis

là.“ Duprés aus vergoldetem Kupfer gefertigte Medaille war ein Erfolg. Sie wurde dreitausendmal verkauft und zusätzlich in verschiedenen, weniger feinen Raubkopien verbreitet. Der Plan, hunderttausend Stück an die Armee zu verteilen, kam allerdings nicht zur Ausführung¹⁰.

Die Proklamation der ersten kodifizierten Verfassung Frankreichs am 3. September 1791 und ihre Beedigung durch Ludwig XVI. zehn Tage später gaben erneut Anlass, das Bildschema des *Horatierschwurs* politisch zu aktualisieren. Dies unternahm eine Radierung des Grafik-Verlegers Jacques-Simon Chereau in der Pariser rue Saint-Jacques, dem traditionellen Zentrum für populäre Einblattdrucke (Abb. 4). Die auch in Schwarzweiß erhältliche Darstellung¹¹ wird von einer ausführlichen Bildlegende erklärt : „La Constitution paroît sur un pied destal, d'une main elle tient la Charte Constitutionnelle,



2



3

Abb. 2 Anonym: *Nous jurons rester à jamais fidèles à la Nation, à la Loi, au Roi*, Radierung, 104 × 148 mm, *Révolutions de France et de Brabant* 44 (27. September 1790).

Abb. 3 Augustin Dupré: *Pacte fédératif*. 14 Juillet 1790, ovale Medaille mit Öse, Kupfer vergoldet, 35 × 28 mm, 1790.

Abb. 4 Anonym: *La Constitution paroît sur un pied destal...* Radierung, koloriert, 358 × 386 mm, „A Paris chez J. Chereau Rue S^t. Jacques pres la Fontaine S^t. Severin aux 2 Colonnes N^o 257“, 1791, DV 4288.



4



Abb. 5 Anonym: *vivre libre ou mourir*. Schabkunst, koloriert, 79 mm (médaillon), 89 × 76 (Blatt), 1792/93.

de l'autre elle tient une pique surmontée d'un bonnet de la Liberté, l'Ange tutélaire de la France la couvre de son Egide d'une main, et de l'autre foudroient [sic] les monstres qui veulent approcher de la Constitution, autour de la Statue l'on voit le Peuple François et la Garde Nationale qui viennent jurer fidélité aux nouvelles Loix de la Constitution ; Sur le devant l'on voit le Commerce qui rend grace a la Divinité de l'avènement de la Constitution en France, sur le Pied-destal l'on voit un Flambeau et un Faissau d'arme, symbole des lumières et de l'union."

Der zweifache Schwurgestus der disziplinierten Nationalgardisten im linken und des „Volkes“ im rechten Bildraum gilt der denkmalartig aufgesockelten Allegorie der *Constitution*, genauer der Verfassungsurkunde in ihrer Rechten. Abgesehen davon gleicht die antikisch gewandete Gestalt der gewohnten Figur der *Liberté* mit *bonnet rouge* und Pike, der symbolträchtigen Waffe der aufständischen Volksmenge. Der Bildschmuck des Denkmalsockels – Fackel und Rutenbündel – weist die neue Verfassung als Frucht der Aufklärung und als Garant nationaler Einheit aus. Allgemein begeisterte Zustimmung zur Verfassung bekunden außerdem sowohl die Sansculotten-Familie vorne rechts, die sich dem Eid anschließt, als auch die fast anbetende Personifikation des Handels im Vordergrund sowie eine Frau aus dem einfachen Volk am Fuß des Monuments, die von der „Gottheit“ offenbar eine segensreiche Wirkung auf ihren Neugeborenen erwartet. Sekundiert vom „Schutzengel Frankreichs“ und seinen strafenden Blitzen, tritt die Verfassungsallegorie als Lichtbringerin auf und vertreibt

die in Nachtvögel verwandelten Erzbischöfe, Nonnen, alten Oberrichter, Aristokraten und sonstigen Revolutionsgegner. Das bei David und Dupré so suggestive, bildmächtige Sich-Annähern der Schwurhände an das Objekt der Eidleistung kommt diesmal zwar nicht zustande, weil die Allegorie dem Volk entrückt ist und weil Nebenfiguren und Nebenhandlungen einem einheitlichen Seh-Effekt entgegenwirken, doch im Mittelfeld folgt die populär aufgemachte Komposition unübersehbar dem *Horatierschwur*.

Dagegen adaptiert eine zum Schmuck von Schnupftabaksdosen bestimmte Schabkunst-Miniatur das berühmte Vorbild in ikonischer Reduktion und geradezu emblematischer Verdichtung (Abb. 5). Es feiert vermutlich die Scharen patriotischer Freiwilliger (*volontaires*), die nach der Ausrufung des nationalen Notstands vom 11. Juli 1792 (*la Patrie en danger*) zur Armee strömten und am französischen Sieg von Valmy beteiligt waren. Gemäß dem Wahlspruch „vivre libre ou mourir“ im unteren Bildfeld leisten die zu beiden Seiten des Vaterlandsaltars antretenden Kämpfer über einem Brandopfer den Eid auf die Verteidigung der *République*, deren Allegorie auf der dem Betrachter zugewandten Seite des Altars figuriert. Inspiriert vom zeitgenössischen Antikenkult stellt der unbekannte Künstler die linke Reihe der Krieger als römische Legionäre dar; sie könnten die Linientruppen personifizieren, in welche die Freiwilligen eingegliedert wurden. Der vorderste Soldat führt – anders als der erste Horatier – seine Waffe rücklings nicht in der linken Hand, sondern in der Rechten, wird aber wie jener seitlich vom Arm seines Nachbarn umfassen. Mit der rechten Reihe der Eidleistenden dürften die ungeübten *volontaires* ohne militärische Ausbildung gemeint sein; sie haben noch keine Ausrüstung, müssen den Gleichschritt noch lernen und sind sichtlich bemüht, den exakten Schwurgestus der Soldaten nachzuahmen. Prägnanter ließ sich das Ideal patriotisch-republikanischer Tugend schwerlich ins Bild setzen.

Kontroverse Verfassungsschwüre der Restaurationszeit

Formal betrachtet, als symbolische Bekundung solidarischer Vaterlandstreue und Opferbereitschaft, stand die Pathosgeste der *Horatier* für unterschiedliche politische Deutungen offen. In den 1790er Jahren revolutionär interpretiert und auf die Errungenschaften des *Nouveau Régime* bezogen, wurde sie umgekehrt auch von der bourbonischen Restauration in Anspruch genommen, um die Bedeutung konservativer Staatsakte und Ereignisse medial vor Augen zu führen. Gleich zum Herrschaftsantritt Ludwigs XVIII. feierte eine Silbermedaille

7



6

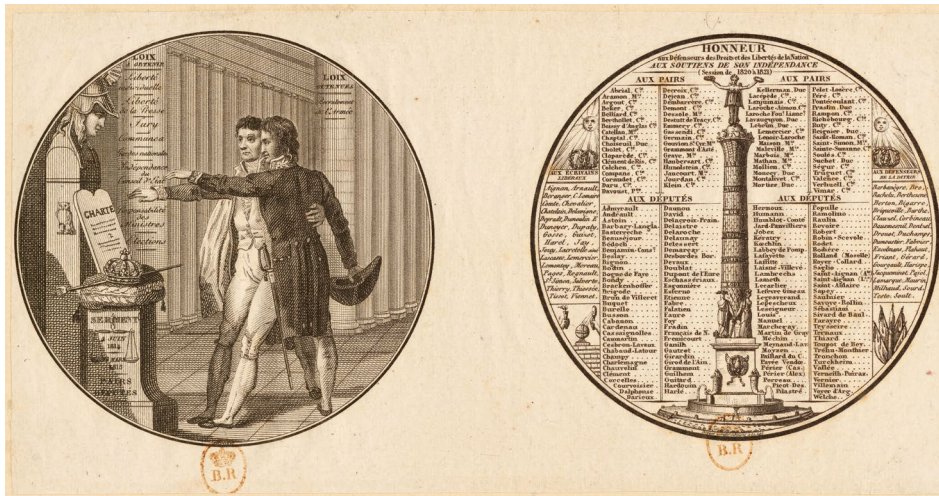


Abb. 6 Jean-Bertrand Andrieu: *Charte Constitutionnelle IV. Juin MDCCCXIV*, Silbermedaille, Ø 41 mm.

Abb. 7 Moreau: *Serment des Nouveaux Horaces*, kolorierte Radierung, 278 × 230 (248 × 212) mm, dépôt légal 6.4.1815.

von Bertrand Andrieu die Proklamation der *Charte constitutionnelle* vom 4. Juni 1814 (Abb. 6)¹². Andrieu inszeniert den König als majestätisch thronenden Monarchen mit Lilienszepter und auf einem Beistelltisch ruhender Königskrone, obwohl Ludwig XVIII. weder gesalbt noch gekrönt wurde. Indem der schlank dargestellte Bourbonne die *Charte* mit Herrschergeste je einem Vertreter des Oberhauses und der Abgeordnetenkommission zur feierlichen Beeidigung präsentiert, gibt er zu verstehen, dass er die vom Parlament beschlossene Verfassung der Restauration, die einige von der Revolution erkämpfte Freiheiten übernahm, kraft eigener souveräner Machtvollkommenheit oktroyiert. Im Gegensatz zum aufrechten Stolz der *Horaces* mutieren ihre Epigonen zu gebückten Untertanen.

Diese sehr überlegte Symbolik entsprach der Doktrin Ludwigs XVIII., der es vermied, wie in Artikel 74 der *Charte* festgelegt, seinerseits den Verfassungseid zu leisten. Er holte das erst am 16. März 1815 vor den versammelten Kammern nach, als Napoleon – Anfang des Monats aus Elba zurückgekehrt – immer mehr Anhänger mobilisierte. Zwei Wochen, nachdem Marschall Ney am 25. März zum Kaiser übergelaufen war, verspottete denn auch eine Karikatur mit dem Titel „Schwur der neuen Horatier“ die missliche Lage des Bourbonnen (Abb. 7). Ein zerlumpter Adjutant mit weißer Kokarde am Hut und drei entkräftete „Chevaux-Legers“, die vor der Büste des Bourbonnen mit zitternden Händen geloben „Nous le Soutiendrons!“, verkörpern den kläglichen Rest seiner militärischen Gefolgschaft¹³.



8

9

Abb. 8 Anonym: Serment/4 Juin 1814/ 1er Mars 1815. *Honneur aux Défenseurs des Droits et des Libertés de la Nation/Aux Soutiens de son Indépendance*, Radierung, 230 × 295 mm, Medaillons Ø 130 mm, 1821.
Abb. 9 Anonym: *Serment des Ultras*, Federlithografie von Bernard, koloriert, 240 × 367 mm, Paris, bei Martinet, Dépôt légal am 7. Oktober 1819.



Grundsätzlicher und programmatischer argumentiert eine im Herbst 1821 publizierte Radierung, die sowohl inhaltlich wie aufgrund ihrer Medaillenform als liberale Replik auf Bertrands royalistische Medaille zu verstehen ist (Abb. 8). Der ‚Avers‘ zitiert den *Horatierschwur*. Sie brüderlich umfassend, leisten ein *pair* und ein *député* den Treueid nicht auf Ludwig XVIII., sondern auf die vor einer Stele Minervas auf dem Vaterlandsaltar aufgestellte *Charte* in Form der Mosaischen Gesetzestafeln. Wie die davor liegende Krone und die Gerichtshand anzeigen, sieht die *Charte* zwar die monarchische Staatsform vor, sie ist aber – so die Botschaft des Bildes – um zusätzliche Freiheitsgarantien zu ergänzen. Mit Bedacht erinnert die Altarinschrift nicht nur an die erstmalige Verkündung der *Charte* (14. Juni 1815), sondern auch an den Beginn der Hundert Tage (1. März 1815), in denen Napoleon mehr politische Freiheiten versprochen hatte. Und so führt denn eine hinter dem Altar sichtbare Säule die Freiheiten auf,

die durch neue Gesetze („Loix à obtenir“) erwirkt werden sollen: „Liberté individuelle, Liberté de la Presse, Indépendance du Conseil d’Etat, Responsabilité des Ministres, Elections“. Der ‚Revers‘ der fiktiven Medaille ehrt namentlich die liberalen Mitglieder der beiden Kammern, die sich nach der Ermordung des Duc de Berry (13. Februar 1820) dem Bestreben der Ultras, „die Rechte und Freiheiten der Nation“ einzuschränken, widersetzt hatten¹⁴. Somit gewinnt der David’sche Schwurgestus hier eine zusätzliche Bedeutung: Er bekundet wie sonst Verfassungstreue, bekennt sich aber zugleich fordernd zu den weitergehenden Zielen der Bonapartisten. Letzteres verdeutlicht zum einen der Dreispitz in der Hand des Abgeordneten, zum andern die Vendôme-Säule auf der Gegenseite.

Bewahrt der gemäßigte Reformen einfordernde Schwurgestus hier seine ursprüngliche Würde, so wurde er von der kritischen Grafik polemisch verfremdet, wenn es galt, die ultrakonservativen Gegner der *Charte* in den

beiden Kammern des Parlaments zu diskreditieren. Eine Federlithografie von Bernard, die im Oktober bei Aaron Martinet in der rue du Coq erschien, unternimmt dies auf bemerkenswerte Weise (Abb. 9). Einschließlich des Kachelbodens und der Arkaden im Hintergrund parodiert sie den *Horatierschwur* fast wörtlich¹⁵. Davids Heldenbrüder degenerieren zu drei ältlichen und schwächlichen Aristokraten, unfähig sowohl zu fester Umarmung (die Hand des mittleren Ultras hängt schlaff herunter) als auch zu Gleichschritt und einheitlichem Schwur. Ihre Helme und die Lanze des Degenträgers kennzeichnen sie als ‚Löschhut-Ritter‘, als Mitglieder des vom satirischen Journal *Le Nain jaune* ausgerufenen fiktiven Ordens der *Chevaliers de l'Eteignoir*¹⁶. Mit ihrem Eid geloben diese militanten Obskurantisten nicht Treue zum Vaterland, sondern „Abolition de la Charte“ und „Rétablissement des privilèges“. So steht es auf dem spöttisch mit einem Nachttopf beschwerten Pergament, das vom Altar des antirevolutionären Royalismus herabhängt. Als Antependium des Altars bekennt sich das Kriegswappen der Ritter zum Vermächtnis der „Vendée“ von 1793. In ähnlich grotesker Manier wie Davids Heldenbrüder wird ihr würdevoller und stolzer Vater in einen fanatischen, schwächlichen Priester verwandelt. Statt Schwertern reicht er den *chevaliers* Klistierspritzen, um den liberalen Abgeordneten ihre politische Überzeugung auszutreiben. Und auch die trauernden Frauen nebenan fehlen nicht, sie haben sich aber in gealterte, altmodisch aufgetakelte Gräfinnen verwandelt. Offensichtlich setzen sie wenig Hoffnung in den Kampf der Löschhut-Ritter. Während ‚Camilla‘ am rechten Bildrand verständnislos und resigniert ihren überdimensionierten Fächer sinken lässt, stiert ‚Sabina‘ bössartig und enttäuscht auf die Schwurszene.

Um 1820 erweiterte eine Lithografie von Charles Motte den *Schwur der Ultras* gleichsam zu einer Geschichte, indem sie ihren Kampf mit den Liberalen auf freiem Feld imaginierte. Gegen die wilden Attacken der mit Schwertern und Löschhut-Lanzen bewaffneten Erzreaktionäre verschanzen sich die gemäßigten Abgeordneten in geschlossener Reihe hinter der *Charte* und strecken – ähnlich einer magischen Zauberformel – den Angreifern ihre Schwurhände entgegen. Minerva tritt zwischen die verfeindeten Lager und ruft den Ultras drohend zu: „Fuyez, vils insensés, que prétendez-vous faire? Vous baigner dans le sang? éteindre la lumière? D'un Roi législateur détruire les bienfaits? Annuller cette Charte, Idole des Français?“¹⁷

Auf solche regimiekritischen Schwurbilder der liberalen Opposition antworteten systemstabilisierende Gegenbilder von konservativer Seite. Als dem duc de Berry am 29. September 1820 postum ein Sohn geboren wurde, der die dynastische Thronfolge der Bourbonen

sicherte, inszenierten der Zeichner Lecomte und der Lithograf Motte einen triumphalen ‚Horatierschwur‘ über der Wiege des neuen Stammhalters, des duc de Bordeaux (Abb. 10). Er ist die Hauptperson im Bildzentrum, worauf die königlich gewandete *Francia* mit Genugtuung verweist, während die Säule mit der Inschrift „Charte“ und die Büste Ludwigs XVIII. an den Rand gerückt sind. Vertreter aller Waffengattungen und ein Großbürger leisten dem anmutigen Baby den Treueid, davor sinkt die duchesse d'Angoulême mit ihrem Sohn vor Dankbarkeit anbetend auf die Knie. Auf einer seitenverkehrten Abwandlung des Blattes ahmen drei Soldaten den Schwurgestus der *Horaces* viel genauer nach – zur Freude des Kindleins, das ihnen seinerseits die Ärmchen entgegenstreckt (Abb. 11). Die suggerierte Botschaft der Szene besagt, dass die Armee zu keinem neuen Napoleon überlaufen wird¹⁸.



10



11

Abb. 10 Lecomte: [*Serment de dévouement du duc de Bordeaux et à la Charte*], Kreidelithografie von Charles Motte, 1820/21.

Abb. 11 Anonym: *La France le confie à la bravoure et à la fidélité de l'armée*, Punktierstich, Paris, bei Lambert, 1820.

Die im Medium der David'schen Bildformel ausge- tragene Kontroverse über die politische Ausrichtung der Restaurationszeit endete mit einer satirischen Ver- kehrung des *Horatierschwurs*, wie schon der sprach- spielerisch verformte Haupttitel anzeigt: *Le Serment des Voraces*, „Schwur der Gefräßigen“, anzeigt (Abb. 12). Laut Nebentitel enthüllt die Szene „die vorbereitenden Maßnahmen des 25 Juli 1830“, das heißt die geheime Pla- nung und Abfassung der berüchtigten Juli-Ordonnan- zen Karls X., die einem Staatsstreich gleichkamen und die Julirevolution auslösten. Die Zeremonie der Eidleis- tung vollzieht sich im Namen des Königs und seiner im Bildzentrum von einer Säule herabblickenden Büste. Als neue ‚Horatier‘ figurieren diejenigen drei Mitglieder des letzten Kabinetts der Restauration, die hauptsächlich für die Juli-Ordonnanzen verantwortlich waren: vorne Premierminister Polignac, in der Mitte Innenminister Peyronnet mit der klassischen Umarmungsgeste, hin- ten Justizminister Chantelauze, der Erzfeind der freien Presse in der Amtstracht eines Staatsanwalts. Ihnen tritt ein bezopfter ‚alter Horatius‘ im Habit des Ancien Régime gegenüber. Statt der Schwerter überreicht er ih- nen eine Pergamentrolle, einen Marschallstab und eine prall gefüllte Geldbörse, wobei das Minister-Trio den in der Bildlegende formulierten Eid spricht: „tout pour les places, les titres & l'Argent. Nous le Jurons!“ Diese korrupten *Voraces* missbrauchen somit eine erhabene Symbolhandlung, um ihre Gier nach Pfründen und per- sönlicher Bereicherung zu befriedigen. Doch da sich die

Lithografie ausdrücklich auf die Juli-Ordonnanzen be- zieht, prangert sie zugleich eine ‚Gefräßigkeit‘ im über- tragenen Sinn an: die erzreaktionäre Politik Karls X. und seiner Minister, die Beschneidung von Verfassungsrech- ten zugunsten der Krone – eine Entartung des patrioti- schen Treueschwurs zur Verschwörung, die bekanntlich den Sturz des letzten bourbonischen Monarchen zur Folge hatte.

Entwertung einer sublimen Bildformel

Insofern als sie auf politische Symbolhandlungen über- tragen wurde, um die patriotische Verpflichtung und sakrosankte Geltung einer freiheitlichen Verfassung zu veranschaulichen, bewahrte Davids Bilderfindung ihren sublimen Charakter. Dies gilt in erster Linie für ihre Ad- aptationen in der Druckgrafik der Französischen Revolu- tion. Mit den besprochenen satirischen Abwandlungen in der Bildpublizistik der Restaurationszeit büßte der Verfassungseid zwar an Erhabenheit ein, brachte aber weiterhin das Außergewöhnliche und Bedeutsame zur Anschauung. Auch dies kam freilich abhanden, wenn Karikaturisten wie La Brosse und La Planche die klassizistische Bildformel auf Handlungen des Alltags projizierten.

Ihre im Sommer 1814 veröffentlichte Radierung *Le Serment des Voraces* könnte das zuletzt vorgestellte Blatt von 1830 inspiriert haben, es nimmt die ‚Gefräßigkeit‘ aber viel wörtlicher, indem es die unbändige Genuss- sucht der in Frankreich damals bekanntesten Gourmets persifliert (Abb. 13)¹⁹. Allen voran Cambacérès. Mit seiner mächtigen Leibesfülle, eine riesige Serviette über der Schulter, führt der mit Napoleon gestürzte Erzkanzler des Empire die Rolle des alten Horatius umso mehr ad absurdum, als er seinen zu ihm stolpernden Tischge- nossen Gabeln und eine Weinflasche darbietet. In Er- wartung der bevorstehenden Gaumenfreuden öffnen die drei Zechbrüder bereits ihre Mäuler, jedenfalls der hagere marquis de Villevielle, der mit dem sinnlosen Gewehr in seiner Linken den ersten Horatier nachhäft, und der kugelige marquis d'Aigrefeuille. Zwischen diese beiden hat der Karikaturist Olivier Lavollé, den Sekretär von Cambacérès, plaziert, um die Dreizahl voll zu machen. Den Eid leisten diese mit lächerlichen Feder- hüten ausgestatteten ‚Horatier‘ nicht über einem Altar, sondern vor einem Tisch, auf dem schon die gebratenen Gänse für das Gelage bereitliegen. Von Davids Frauen- gruppe ist nur ‚Camilla‘ in Gestalt der von Cambacérès protegierten Schauspielerin Henriette Cuizot übrigge- blieben. Ihre Trauer hat sexuelle Gründe. Da ihr schwuler Gönner²⁰ nichts mit ihr anfangen kann, tröstet sie sich mit Wein und seufzt, dass Cambacérès es noch büßen

12



Abb. 12 Anonym: *Avant. Préparatifs du 25 Juillet 1830. Le Serment des Voraces*, Kreidelithografie von Mendouze, koloriert, 181 × 228 mm, 1830.



13

14

Abb. 13 De la Planche nach de la Brosse, *Le Serment des Voraces*, Radierung, koloriert, 268 × 367 mm, „A Paris chez Martinet et chez les marchands de nouveautés“, 1814.

Abb. 14 Anonym: *Nous jurons de faire baisser la Toile*, Federlithografie, koloriert, 220 × 239 mm, Paris, bei Martinet, 1817.



werde, sie derart zu vernachlässigen: „il m'en cuit sotte que je suis“.

Diese Tendenz zur Trivialisierung der Pathosformel setzte sich fort in Karikaturen über die *Calicots*, einen Typus der Pariser Restaurationsgesellschaft, der im Sommer 1817 durch ein Aufsehen erregendes Theaterstück von Eugène Scribe popularisiert wurde²¹. Es handelt sich um die Figur des dandyhaft auftretenden jungen Verkäufers modischer Kattunstoffe. Nach Art napoleonischer Veteranen mit Schnauzbart, Stiefeln und Sporen ausgestattet, tut er sich mit anderen ambulanten *Calicots* zusammen, um die Preise der Tuchhändler zu drücken und publikumswirksam den Straßenverkauf zu betreiben²². Eine von Martinet verlegte Lithografie

setzt drei dieser Tuchverkäufer als neue ‚Horatier‘ ins Bild (Abb. 14). Ihr Gleichschritt und die exakte Ausrichtung der Schwurhände nach dem von David geschaffenen Schema entsprechen ihrem militärischen Outfit. Aus der Lanze des ersten Horatiers wird eine Stange zum Ein- und Ausräumen der Ballen in den Regalen der Stofflager. Die drei *Calicots* schwören, dass sie die Preise für Leinenstoffe senken, und erhalten vom Großhändler drei Ellen zum Abmessen der Stoffbahnen. Bitter enttäuscht, hinfort weniger Gewinn zu erzielen, nehmen hinter der Theke die Frau und die Tochter des Tuchhändlers die Trauerhaltung von Sabina und Camilla an. Damit mutiert Davids Heldenbild zu einem Spottbild über Modetorheiten und Profitstreben. Die Parodie fand

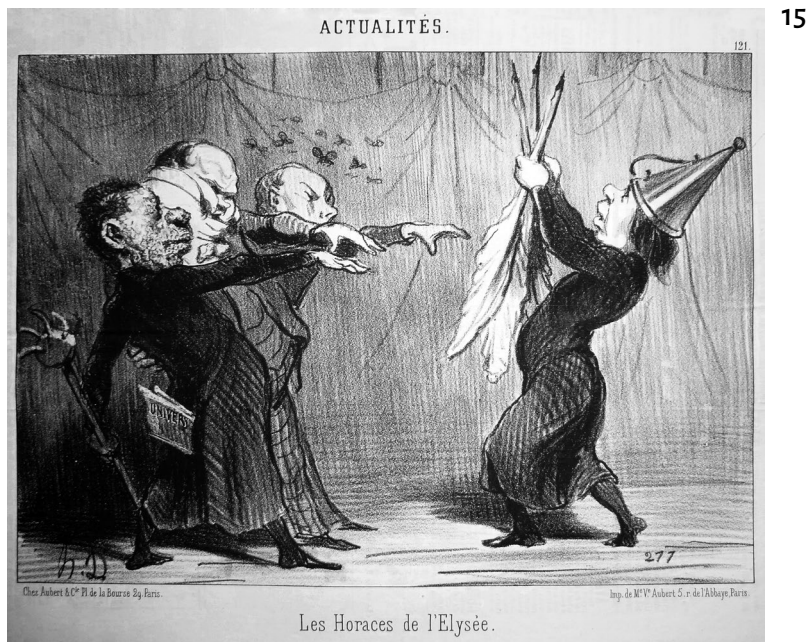
offenbar den Beifall des Publikums, denn sie erschien in mehreren Varianten, die mal grafisch verfeinert²³, mal ins Grotteske gesteigert sind²⁴.

Wenn diese Spielart der Travestie – so das Ergebnis unserer bisherigen Recherchen – auch keine unmittelbare Nachfolge fand, so verstärkte sie doch den Trend der Bildrezeption von der wertbejahenden Anverwandlung der Bildformel zur Satire. In der Revolution war der *Horatierschwur* ernsthaft adaptiert worden, um die Verfassung und den soldatischen Patriotismus symbolisch zu überhöhen. Antoine Schnapper hat mit guten Gründen bezweifelt, dass David mit den *Horatiern* zum Revolutionär *avant la lettre* geworden sei²⁵; doch indem die Bildpublizistik der 1790er Jahre sein Bild positiv auf politische Errungenschaften der Gegenwart bezog, hat sie es nachträglich revolutionär gedeutet. Im Gegenzug wurde Davids Würdeformel nach der Revolution von verfeindeten politischen Lagern propagandistisch eingesetzt. Die bourbonische Restauration benutzte sie in gegenrevolutionärer Absicht zur royalistischen Deutung der *Charte* und zur dynastischen Stabilisierung, während die liberale Opposition mit ihr die Verteidigung der Freiheitsrechte unterstützte und zu legitimieren suchte. Allerdings wurde dieser Bilderstreit der Jahre 1814 bis 1821 bereits von satirischen Parodien des *Horatierschwurs* begleitet, die das Sublime der Vorlage ironisierten. In der Folgezeit wurde Davids Motiv nur noch karikierend verwendet. Zum einen kennzeichnet es den Legitimationsschwund der Restauration, dass sie mit einer royalistischen Adaptation des Bildschemas begann und mit dem *Serment des Voraces* von 1830 endete. Zum anderen deutet dieser abwertende Einsatz des Motivs darauf hin, dass sich die Autorität der sublimen Pathosformel erschöpft hat – ein Abgleiten in die Karikatur, wie man es um die gleiche Zeit auch bei Figuren der klassischen Ikonografie wie Diogenes²⁶ und Herkules²⁷ beobachtet hat.

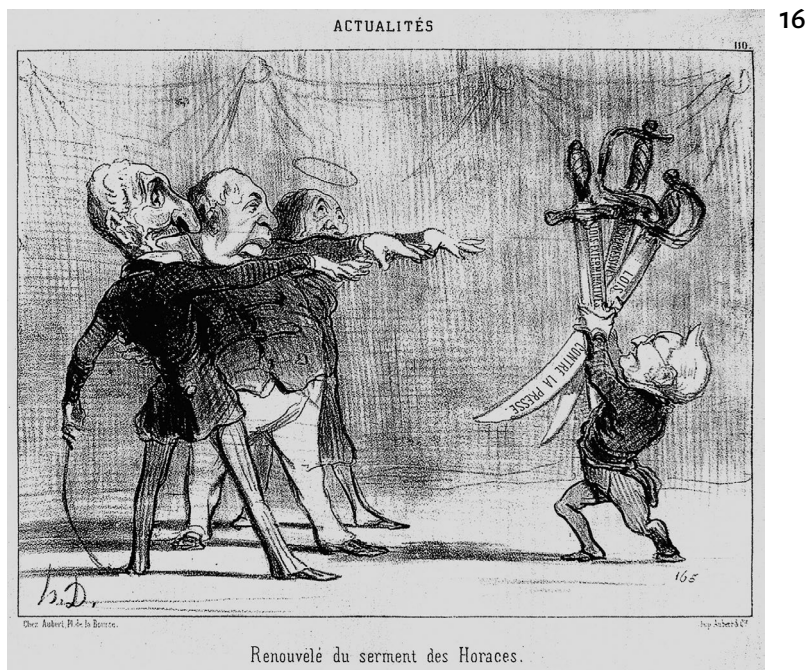
Nach dem soweit verfolgte bildpublizistischen Zyklus muten die beiden oppositionellen *Horatier*-Karikaturen, die Honoré Daumier zwei Jahrzehnte später im satirischen Bildjournal *Le Charivari* veröffentlichte, wie ein Abgesang an. Die eine Lithografie vom Mai 1851 zeigt den konservativen Abgeordneten Montalembert in der Pose des alten Horatius, wie er drei seiner Parteigänger mit Federkielen zur Revision der Verfassung von 1848 ausrüstet (Abb. 15). Das andere Blatt, ein knappes Jahr früher erschienen, prangert die schrittweise Aushöhlung der demokratischen Verfassung der Zweiten Republik noch prägnanter an (Abb. 16). Die hier als Epigonen der *Horatier* auftretenden sogenannten *Burgraves*, die Sprecher des rechten Flügels

der *Assemblée nationale*, geben ihre reaktionäre Gesinnung schon durch ihre Physiognomie und ihre senile Körperlichkeit zu erkennen. Es sind von vorne nach hinten der Graf Louis-Mathieu de Molé mit dem krummen Degen, der Wortführer der Legitimisten Pierre-Antoine Berryer und der bereits erwähnte Graf Montalembert, ein eingefleischter Monarchist und Verfechter des ultramontanen Katholizismus, wie der Heiligenschein über seinem Haupt anzeigt. Auf ihren Eid erhalten die Drei ungeschlachte Säbel, dargereicht von Adolphe Thiers, dem kurz geratenen Parlamentspräsidenten, der unter dem Gewicht der Waffen fast zusammenbricht. Ihren Klingen ist der Auftrag an das Trio infernale eingeschrieben: „Lois exterminatives“, „Lois contre la presse“, „Lois répressives“. Damit, so der Vorwurf, verpflichten sich die Führer der Rechten, die in der Februarrevolution errungenen Freiheitsrechte einzuschränken und dieselbe republikanische Verfassung zu bekämpfen, der sie ihre Wahl zu verdanken hatten. Die Radikalität dieser bildlichen Anklage bemisst sich einmal mehr nach der künstlerischen ‚Fallhöhe‘ vom Historienbild zur Karikatur. Aus Daumiers republikanischer Sicht verkehrt sich die Ruhmestat zur Schandtat, das patriotische Opfer zum Vaterlandsverrat.

Es waren in der Tat konkrete reaktionäre Mächenschaften innerhalb der *Assemblée nationale*, die Daumier der kritischen Öffentlichkeit mit seiner Parodie symbolisch vor Augen führte. Denn geschockt vom Sieg der Sozialisten in Paris bei den Teilwahlen zur Legislative vom 10. März 1850, betrieben die *Burgraves* die Einschränkung des Allgemeinen (Männer-)Wahlrechts von 1848, um bei den für 1852 angesetzten Parlamentswahlen ‚Schlimmeres‘ zu verhüten. Wahlberechtigt sollte nur noch sein, wer seit drei Jahren den selben festen Wohnsitz nachweisen konnte – eine gezielte Benachteiligung der Arbeiterschaft. Als das entsprechende Gesetz am 31. Mai 1850, also sechs Wochen nach Veröffentlichung von Daumiers Karikatur, von der Nationalversammlung beschlossen wurde, waren es genau Montalembert und Thiers, welche die Abschaffung des *suffrage universel* als notwendigen Schutz vor der ‚sozialistischen Gefahr‘ rechtfertigten; gelte es doch, so der Präsident der *Assemblée nationale*, den zum Sozialismus neigenden Pöbel, die nicht bodenständige „vile multitude“, die „faux républicains“, kurzum „la partie dangereuse des populations agglomérées“ von den Wahlurnen fernzuhalten²⁸. Wie Daumier vorausgesagt hatte, verrieten die großbürgerlichen letzten ‚Horatier‘ somit die Verfassung von 1848, ohne zu ahnen, dass sie zugleich dem Staatsstreich des Prinz-Präsidenten Louis-Napoleon den Weg bereiteten.



15



16

Abb. 15 Honoré Daumier: *Les Horaces de l'Elysée* (*Actualités* 121), Kreidelithografie, 247 × 380 mm, *Le Charivari* 20, Nr. 133 (13. Mai 1851).

Abb. 16 Honoré Daumier: *Renouvelé du serment des Horaces* (*Actualités* 110), Kreidelithografie, 250 × 360 mm, *Le Charivari* 20, Nr. 108 (18. April 1850).

Abbildungsnachweis

Abb. 1 Paris, musée du Louvre 3692.

Abb. 2 *Révolutions de France et de Brabant* 44 (27. September 1790), Privatbesitz.

Abb. 3 BM n° 1947,0607.565.

Abb. 4 „A Paris chez J. Chereau Rue St. Jacques pres la Fontaine St. Severin aux 2 Colonnes N° 257“, 1791, DV 4288; gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Abb. 5 Paris, musée Carnavalet, G 26889.

Abb. 6 BnF, Monnaies et Médailles, Inv. 10444 C.M.37; gallica.bnf.fr/Bibliothèque nationale de France.

Abb. 7 BM n° 1992,0404.30.

Abb. 8 BnF, Qb1 M109487.

Abb. 9 Paris, bei Martinet, Dépôt légal am 7. Oktober 1819, Privatbesitz.

Abb. 10 Carnavalet PC 39C.

Abb. 11 Paris, bei Lambert, 1820, BnF Qb1 M109743.

Abb. 12 Paris, BnF, Qb1 M 110630.

Abb. 13 „A Paris chez Martinet et chez les marchands de nouveautés“, 1814, BM n° 1992,0404.31.

Abb. 14 Paris, bei Martinet, 1817, Hannover, Wilhelm Busch – Deutsches Museum für Karikatur und Zeichnungskunst, ohne Inv.-Nr.

Abb. 15 *Le Charivari* 20, Nr. 133 (13. Mai 1851), Privatbesitz.

Abb. 16 *Le Charivari* 20, Nr. 108 (18. April 1850), Privatbesitz.

Anmerkungen

- 1 Louis Hauteceur, *Louis David* (Paris: Table Ronde 1954) 70–84; F. Hamilton Hazlehurst, „The artistic evolution of David's Oath“, *The Art Bulletin* 42 (1960), 59–63; Robert Rosenblum, „A source for David's Horatii“, *Burlington Magazine* 112 (1970) 269–73; Antoine Schnapper, *David, témoin de son temps*, Fribourg, Bibliothèque des Arts, 1980, p. 72–77; Régis Michel, *David, l'art et la politique* (Paris: Gallimard 1988); Ausst.-Kat. *Jacques-Louis David, 1748–1825*, Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz (Kur.), musée du Louvre (Paris: Réunion des Musées Nationaux 1989); Stephen Brown, *The Oath of the Horatii* as authoritarian fiction, *Word & Image*, vol. 12, n° 2, (1992) 151–156; Norberto Gramaccini, „Jacques-Louis Davids Schwur der Horatier. Die révolution des arts und das römische Seicento“, Victoria von Flemming (Hrsg.), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996* (Mainz: Zabern 1996) 557–571; Thomas E. Crow, *L'Atelier de David. Emulation et Révolution* (engl. 1995), übers. von Roger Stuvertas (Paris: Gallimard 1997), 47–66; Antoine Schnapper, *David, la politique et la Révolution*, édité et préfacé par Pascal Griener (Paris: Gallimard 2013), 120–135.
- 2 Ausgenommen der wichtige Beitrag von Peggy Davis, „Le Serment des Horaces face à la satire graphique“, *Racar: revue d'art canadienne* 37,1 (2012), 26–40. Die Autorin konzentriert sich auf die Karikaturen der Restaurationszeit.
- 3 Thomas E. Crow, „The Oath of the Horatii in 1785. Painting and pre-revolutionary radicalism in France“, *Art History* 1 (1978), 424–471.
- 4 W. McAllister Johnson, „Le graveur Morel et le Serment des Horaces de David“, *Gazette des Beaux-Arts*, 6^e période, 94 (1979), 25–32.
- 5 Dorothy Johnson, „Corporality and Communication: The Gestural Revolution of Diderot, David, and *The Oath of the Horatii*“, *The Art Bulletin* 71 (1989), 92–117.
- 6 Gisela Gramaccini, *Jean-Guillaume Moitte (1746–1810), Leben und Werk*, 2 Bde. (Berlin: Akademie Verlag 1993) I, 79.
- 7 Sie wird bestätigt von einer Illustration der Broschüre *Description fidelle de tout ce qui a précédé, accompagné et suivi les cérémonies de la confédération nationale du 14 juillet*, [Paris 1790], abgeb. in James A. Leith, *Space and Revolution. Projects for Monuments, Squares, and Public Buildings in France 1789–1799* (Montréal & Kingston, etc.: McGill-Queen's University Press 1991), Abb. 42, S. 48.
- 8 Zitiert nach Maurice Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, (Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux 1983), 100 Anm. 86.
- 9 Zeichnung ohne Schrift, Bleistift und Kohle auf geöltem Velinpapier, 290 × 220 mm, Paris, musée Carnavalet, D 3517; abgeb. in Rosine Trogan/Philippe Sorel, *Augustin Dupré (1748–1833), graveur général des Monnaies de France* (Paris: Paris-musées 2000), 167.
- 10 Michel Hennin, *Histoire numismatique de la Révolution française* (Paris: Merlin 1826), n° 165–167, S. 120–122; Trogan/Sorel, *Augustin Dupré* [wie Anm. 9] 166–172.
- 11 DV 4289.
- 12 Zur großen – auch symbolischen – Bedeutung der *Charte* vgl. Markus J. Prutsch, *Die Charte constitutionnelle Ludwigs XVIII. in der Krise von 1830. Verfassungsentwicklung und Verfassungsrevision in Frankreich 1814 bis 1830* (Marburg: Tectum-Verlag 2006).
- 13 Siehe dazu auch Davis [wie Anm. 2], 28.
- 14 Zum historischen Hintergrund vgl. Emmanuel de Waresquiel/Benoît Yvert, *Histoire de la Restauration, 1814–1830* (Paris: Perrin 1996), 301–321.
- 15 Siehe auch Davis [wie Anm. 2], 34.
- 16 Wer vom politischen Personal der Restauration als ‚Ultra‘ galt, wurde in der Zeitschrift öffentlich mit einem Löschhut, dem Symbol des politischen Obskurantismus, ausgezeichnet. Näheres bei Rolf Reichardt, „Lumières versus Ténèbres. Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Grundbegriffe in Frankreich vom XVII. zum XIX. Jahrhundert, ders. (Hrsg.), *Aufklärung und Historische Semantik* (Berlin: Duncker & Humblot 1998), 83–170.
- 17 Anonym, *Le Fanatisme attaquant la Charte*, Federlithografie von Charles Motte, 1820/21, BnF Tf55 - Pt. Fol., R 084083. Von einer Abbildung des Blatts wird wegen seines schlechten Zustands abgesehen.
- 18 Siehe auch J. Geoffroy nach S. Le Roy, *[Serment des Gardes au Fils de l'Europe et des Lys]*, Punktierstich, 1820, DV 10680.
- 19 Dazu auch Davis [wie Anm. 2] 28–29 und 34.
- 20 Text- und Bildbelege bei Emmanuel Fureix, „La porte derrière: Sodomit et incrimination politique: des caricatures contre Cambacérès (1814–1815)“, *Annales historiques de la Révolution française* 82 (2010), 109–129

- 21 Eugène Scribe / Jean-Henri Dupin, *Combat des Montagnes, ou la folie Beaujon. Folie-vaudeville en un acte*, (Paris 1817), Première am Théâtre des Variétés am 12. Juli 1817.
- 22 Edouard Keyser, „Un thème de l’imaginaire parisien sous la Restauration: le Combat des Montagnes et la Guerre des Calicots“, *Le Vieux Papier* (1964), 1–12 ; Peggy Davis, „Entre la physiognomie et les physiologies: le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration“, *Etudes françaises* 49 (2013), 63–85.
- 23 Pierre-Roche Vigneront, [*Serment des Calicots*], Lithografie, Paris, bei Engelmann, 1817. Dazu Davis [wie Anm. 2], 30–31.
- 24 Anonym, *Serment des Calicots*, Federlithografie, 1817, dokumentiert von James A. Leith/Andrea Joyce, *Face à Face. French and English caricatures of the French Revolution and its aftermath* (Toronto: Art Gallery of Ontario 1989), 45 und 91–93.
- 25 Ausst.-Kat. *Jacques-Louis David, 1748–1825*, [wie Anm. 1], 120–121; Schnapper [wie Anm.1], 117–162.
- 26 Klaus Herding, „Diogenes“, Rolf Reichardt (Hrsg.), *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik 1789–1889* (Münster: Rhema Verlag 2017), 702–722.
- 27 Martin Warnke, „Herkules“, *ibid.* 1121–1136.
- 28 Zitiert nach Raimund Rütten, *Republik im Exil. Frankreich 1848 bis 1851...* (Hildesheim: Olms 2012), 135–136 und 265–266.

