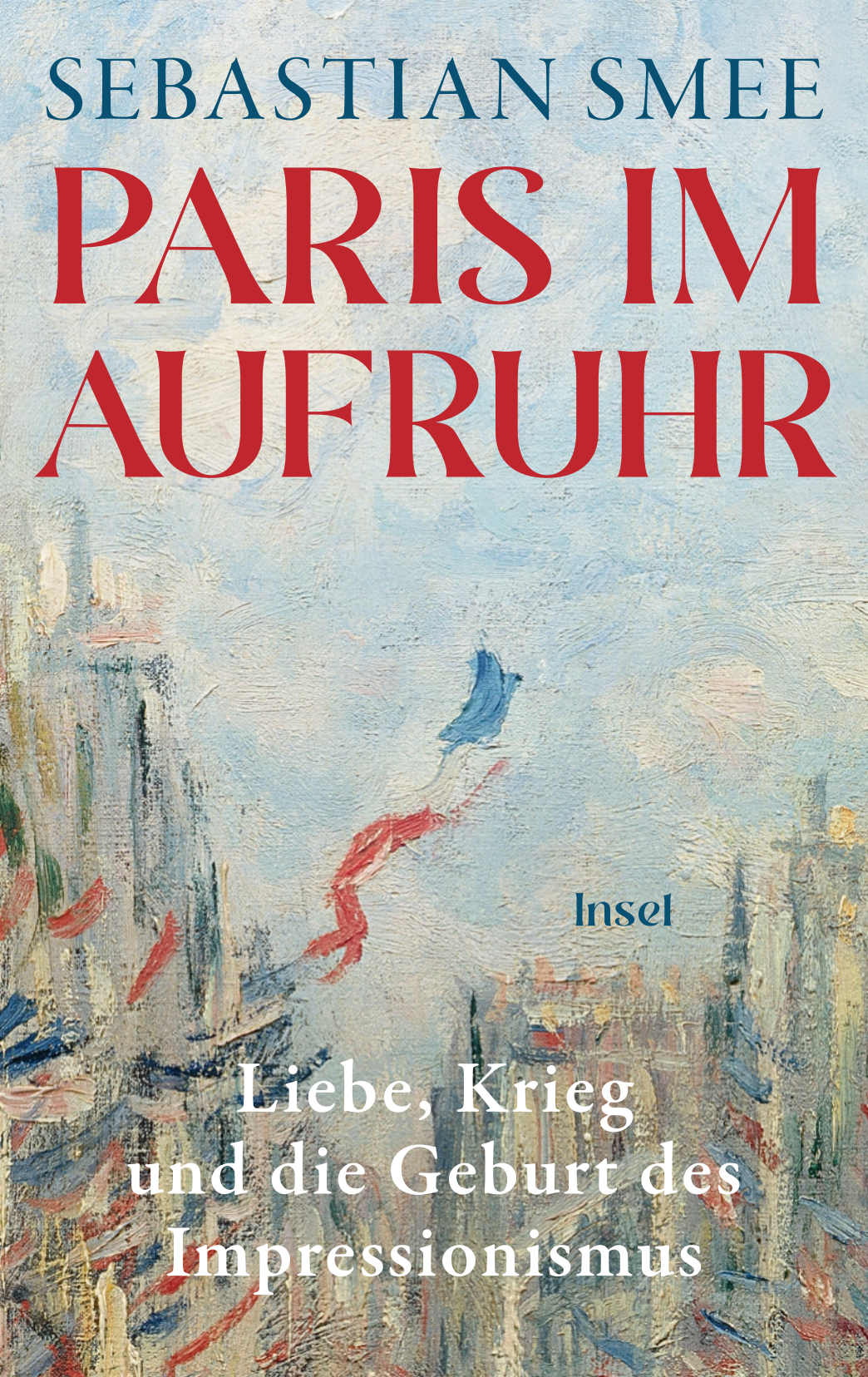


The background of the book cover is an impressionist painting. It depicts a cityscape, likely Paris, with a focus on a street scene. The brushstrokes are visible and expressive, with a palette dominated by blues, reds, and earthy tones. A prominent red diagonal stroke cuts across the middle of the image. The overall mood is one of historical significance and artistic movement.

SEBASTIAN SMEE

PARIS IM AUFRUHR

Insel

Liebe, Krieg
und die Geburt des
Impressionismus



Sebastian Smee

PARIS IM AUFRUHR

Liebe, Krieg und die Geburt des Impressionismus

Aus dem Englischen von
Stephan Gebauer

Mit zahlreichen Abbildungen

Insel Verlag

Titel der Originalausgabe: *Paris in Ruins. The Siege,
the Commune and the Birth of Impressionism*

Copyright © Sebastian Smee, 2024

First published in the United States of America
in 2024 by W. W. Norton

Erste Auflage 2025

Deutsche Erstausgabe

© der deutschsprachigen Ausgabe Insel Verlag

Anton Kippenberg GmbH & Co. KG, Berlin, 2025

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung
des Werks für Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Claude Monet, La Rue Montorgueil, à Paris,
Fête du 30 juin 1878 (Ausschnitt), 1878, Musée d'Orsay, Paris,

Foto: Photo Josse/Bridgeman Images, Berlin

Satz: Dörlemann Satz, Lemförde

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-64528-3

Insel Verlag Anton Kippenberg GmbH & Co. KG

Torstraße 44, 10119 Berlin

info@insel-verlag.de

www.insel-verlag.de

INHALT

Hinweis des Autors	7
Prolog	15
TEIL I – Der Salon von 1869	27
Kapitel 1 <i>Der Balkon</i>	29
Kapitel 2 Der Salon von 1869	63
Kapitel 3 <i>Die Erschießung Kaiser Maximilians</i>	89
Kapitel 4 <i>Das Atelier in der Rue de la Condamine</i>	116
Kapitel 5 Der Salon von 1870	134
TEIL II – <i>Die Belagerung von Paris</i>	145
Kapitel 6 Ein Krieg wird erklärt	147
Kapitel 7 Corots Traum	160
Kapitel 8 Die Belagerung beginnt	180
Kapitel 9 <i>Warteschlange vor einer Metzgerei</i>	201
Kapitel 10 Die Lichter gehen aus	224
Kapitel 11 Die Belagerung wird aufgehoben	252
TEIL III – Die Kommune	277
Kapitel 12 »Die Arbeit ist mein einziger Daseinszweck«	279
Kapitel 13 Courbet in seinem Element	298
Kapitel 14 <i>Musik im Tuileriengarten</i>	322
Kapitel 15 »Paris steht in Flammen«	351

TEIL IV – <i>Die Geburt des Impressionismus</i>	365
Kapitel 16 Eine neue Art zu malen	367
Kapitel 17 <i>Berthe Morisot mit Veilchenstrauß</i>	390
Kapitel 18 Der Impressionismus bricht sich Bahn	415
Kapitel 19 Der Tag der Bastille	436
<i>Epilog</i>	453
<i>Dank</i>	467
<i>Quellenhinweise</i>	469
<i>Bibliographie</i>	475
<i>Bildnachweise</i>	483
<i>Personen- und Werkregister</i>	485

Hinweis des Autors

Dieses Buch handelt davon, wie sich vor dem Hintergrund von zwei militärischen und politischen Katastrophen, die Paris innerhalb eines Jahres trafen, eine Liebesgeschichte zwischen zwei großen Künstlern entspann und die impressionistische Bewegung entstand. Die Geschichte kreist um die Ereignisse von 1870/71, die Victor Hugo als »das schreckliche Jahr« bezeichnet hat: um den Deutsch-Französischen Krieg und die Pariser Kommune. Meine Darstellung beruht auf der Überzeugung, dass wir den Impressionismus nur richtig einordnen können, wenn wir die Auswirkungen dieser turbulenten Zeit auf die führenden Mitglieder der Bewegung verstehen.

Im Mittelpunkt der Geschichte stehen die Erlebnisse von Berthe Morisot und Édouard Manet. Unter all den Malern, die Zeugen der Ereignisse von 1870/71 wurden, hatten nur Manet, Morisot und Edgar Degas das Pech, während des langen Winters der deutschen Belagerung in Paris gefangen zu sein. (Die übrigen Mitglieder der Gruppe, die den Impressionismus begründeten, verbrachten diese Zeit in anderen Landesteilen oder in London.) Bedeutsam ist jedoch nicht nur, dass diese Maler in Paris blieben. Manet und Morisot wurden auch persönlich in die politischen Wirren jener Zeit hineingezogen, was nicht zuletzt daran lag, dass sie enge Beziehungen zu einigen der wichtigsten politischen Akteure unterhielten.

Studenten der Kunstgeschichte wissen, dass Manets Beispiel andere Impressionisten inspirierte: Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Bazille, Morisot und Cézanne schauten sich allesamt etwas von seiner Pinselführung, seiner Behandlung des Lichts und seiner Themenwahl ab. Und sie wurden von seiner einnehmenden Persönlichkeit und seinen politischen Überzeugungen beeinflusst. Manet war ein glühender Anhänger der Republik. Er verabscheute den Autoritarismus und insbesondere das Regime Napoleons III., der sich nach dem Staatsstreich von 1851 zum Kaiser hatte krönen lassen. Manet machte keinen Hehl aus seinen Überzeugungen, und zwar nicht nur als Bürger, sondern auch als Künstler. Die meisten von denen, die Manet bewunderten oder seinem Kreis angehörten, teilten seine politische Einstellung, und jene, die ihn ablehnten, waren auch Gegner der Republik.

Weniger bekannt ist, dass Berthe Morisot eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Impressionismus spielte. Liebhaber dieser Stilrichtung wissen, dass Morisot zwischen 1874 und 1886 an sieben der acht impressionistischen Ausstellungen teilnahm und dass sie die einzige Frau war, die von Anfang an einen zentralen Platz in der Bewegung einnahm. Aber Morisot war auch ein Beispiel und in mancher Hinsicht eine Vorreiterin der großen impressionistischen Befreiung.

Manets Freund Charles Baudelaire, ein Prophet der modernen Kunst, hatte die Maler aufgefordert, in ihren Bildern den »Heroismus des modernen Lebens« einzufangen. Aber im »schrecklichen Jahr« änderte sich die Vorstellung vom Heroismus zwangsläufig, und Morisots Reaktion auf die Wirren jener Zeit ist ungemein aufschlussreich. Dass sie Frauen, Mädchen und Innenansichten malte, war nicht (wie oft behauptet wird) einfach darauf zurückzuführen, dass sie sich als Frau nicht so frei in Paris und seiner Umgebung bewegen konnte wie die anderen impres-

sionistischen Maler. Sie entschied sich bewusst für diese Themen. Als sie in der Zeit nach dem »schrecklichen Jahr« künstlerisch reifte, entwickelte sie einen Stil, der eine klare Reaktion auf ihre Erfahrungen in jener Zeit war. Sie malte nicht nur das fließende und flüchtige Licht, sondern auch die grundlegende Fragilität des Lebens an sich, wobei sie sich auf Frauen und Kinder konzentrierte. Einige Merkmale des impressionistischen Stils entwickelte sie weiter als jeder ihrer Zeitgenossen und gelangte so zu einer radikal »unvollständigen« und gebrochenen bildlichen Darstellung. In ihren Bildern tritt das Interesse an dem zutage, was der amerikanische Literaturwissenschaftler Robert D. Richardson als »die Werkstattphase, das Geburtsstadium der Kunst« bezeichnet hat, im Gegensatz zum »Museumsmoment, der Phase der Einbalsamierung«. Es ist unübersehbar, dass sich ihr besonderes Gespür nicht nur für Freude und Anmut, sondern auch für die Vergänglichkeit, die Augenblicken des Übergangs innewohnt, auf Manets Malerei in den siebziger Jahren auswirkte (obwohl die Beziehung zwischen den beiden zu jener Zeit derart eng war und sie ihre Arbeit gegenseitig so aufmerksam beobachteten, dass man unmöglich genau bestimmen kann, wer wen beeinflusste).

Jene Freunde Manets, die sowohl Maler als auch Republikaner waren, hatten eine Vorstellung davon, wie Frankreich ohne ein autokratisches Regime und mit republikanischen Freiheiten aussehen könnte. Sie waren mit Anhängern der Republik verbunden, die verschiedene ideologische Überzeugungen und praktische Reformwünsche hatten, aber besonders am Herzen lag ihnen natürlich die Freiheit der Kunst. Unter anderem wünschten sie sich die Zerschlagung der staatlichen Kunstbürokratie und einen radikalen Umbau des vom Regime Napoleons III. beaufsichtigten Systems von Ausbildung, Patronage und Rezeption (vor allem wollten sie den jährlichen Salon reformieren). Um die Leistungen Manets und der Impressionisten verstehen zu kön-

nen, müssen wir daher nachzeichnen, wie sich die militärische und gesellschaftliche Katastrophe von 1870/71 auf die politischen Hoffnungen und Überzeugungen dieser Künstler auswirkte.

Die Ereignisse jenes Jahres wirkten auf Manet und Morisot demoralisierend und beängstigend. »Nach der Belagerung bin ich von meinen Mitmenschen und sogar meinen besten Freunden angewidert«, schrieb Morisot Anfang des Jahres 1871. »Selbstsucht, Gleichgültigkeit, Vorurteil – das ist, was man fast überall sieht.« Als in seinem geliebten Paris der Aufstand der Kommunarden ausbrach, reagierte Manet ähnlich desillusioniert. In seinen Augen hatte sich gezeigt, dass die Menschen im Grunde selbstsüchtig handelten. Niemand sei wirklich prinzipientreu und engagiert; es gebe keine »großen Bürger«, keine echten Republikaner, sondern nur machthungrige Menschen, die eine erbärmliche Nostalgie für die nach der Revolution von 1789 errichtete Kommune hegten, die während der Terrorherrschaft zu einem grotesken Zerrbild ihrer eigenen Ideale verkommen sei. Diese Leute hätten die Idee einer wirklichen Republik aufs Spiel gesetzt. Nach der brutalen Niederschlagung der Kommune, die Manet mit Entsetzen verfolgte, war er verzweifelt. »Wie werden wir uns von alldem erholen?«, fragte er sich. Jedermann suche die Schuld bei anderen, aber die Wahrheit sei, dass alle für die Katastrophe verantwortlich seien.

Die Frage *Wie werden wir uns von alldem erholen?* führte zu einer weiteren: *Wie sollen wir als Künstler reagieren?*

In diesem Buch versuche ich nachzuzeichnen, wie die politische Klarheit in den Jahren 1870/71 ihre »Unschuld« verlor. Die Ereignisse in dieser Zeit weckten bei allen, die sie miterlebten, ein tiefes Gefühl der Ungewissheit. Das ganze 19. Jahrhundert war für Frankreich eine einzige Übung in politischer Instabilität, aber viele, die das »schreckliche Jahr« erlebten, wurden von einer neuartigen, tiefer gehenden existentiellen Unsicherheit erfasst,

und es liegt nahe, in der impressionistischen Konzentration auf das flüchtige Licht, den unablässigen Wandel der Jahreszeiten, Augenblicke des Lebens auf den Straßen und vergängliche Alltagsszenen einen Ausdruck dieses ausgeprägten Bewusstseins von Veränderlichkeit und Sterblichkeit zu sehen.

Eines der auffälligsten Merkmale der impressionistischen Malerei der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts ist die Weigerung, das »schreckliche Jahr« auf die Leinwand zu bringen. Obwohl Manet, Morisot und Degas während der Belagerung in Paris blieben, standen alle drei in dieser Zeit unter zu großem Leidensdruck, um zu Pinseln und Farben zu greifen. Die übrigen Mitglieder der Gruppe hielten sich außerhalb von Paris auf und wollten nicht malen, was sie nicht selbst erlebt hatten. Aber als sie heimkehrten, waren von großen Teilen des Stadtzentrums nur noch ausgebrannte Ruinen übrig. Die Tatsache, dass die Trümmer oder andere Manifestationen der jüngsten Gewaltexzesse in den Bildern der Impressionisten praktisch nicht auftauchten, muss erklärt werden.

Das »schreckliche Jahr« zerstörte den Traum der Impressionisten von einer Republik nicht, aber als es vorüber war, hatten sie allen Grund, sich sowohl vor den Folgen des Radikalismus als auch vor einer reaktionären Gegenbewegung zu fürchten. Sie mussten ihre Überzeugungen jetzt in einen komplexeren Kontext einordnen. Sie hatten die gewaltsame, beängstigende Zerstörung der politischen Sphäre erlebt und wünschten sich etwas Anderes, und dieses Andere wollten sie auch in ihren Bildern darstellen. Sie sahen, wie ihre konventionelleren Zeitgenossen die zerschossenen und ausgebrannten Gebäude auf Gemälden darstellten, die mit moralischen Botschaften befrachtet waren und um die Zustimmung des wiedererstarkten konservativen Establishments buhlten. Hingegen schienen sie selbst die Geschichte zu verneinen. (Manet war wie immer die Ausnahme. Aufgrund seiner

journalistischen Neigungen fühlte er sich seit jeher zu einer modernen Historienmalerei hingezogen. Nun unternahm er einige Versuche, sowohl die Belagerung als auch die Kommune zu thematisieren. Aber seine Bemühungen waren auf Lithographien, Radierungen und Aquarelle beschränkt, und er schuf lediglich neue Versionen älterer Bilder. Schließlich gab er diese Versuche auf.)

Nach dem »schrecklichen Jahr« wollten die neuen Maler einschließlich Manets mehr denn je die materielle Welt darstellen, indem sie Farbe und Licht einfingen. Die Orte an der Seine westlich von Paris, die sie malten, waren im Deutsch-Französischen Krieg Schauplätze einiger der schlimmsten Blutbäder gewesen. Doch in ihren Bildern beschworen sie die Heiterkeit dieser Landschaften. Sie hatten vor allem das Prinzip des Wandels verstanden: Alles war unentwegt in Bewegung, stets an der Schwelle zu Zerfall oder Auflösung. Die Impressionisten akzeptierten Sterblichkeit und Komplikation als Teil dieses Prinzips, aber sie wandten sich von der dunklen und undurchschaubaren Vergangenheit ab und zogen es vor, stattdessen eine transparente, friedliche Gegenwart darzustellen. Ihr neuer Stil idealisierte Übergänge und Bedingtheit, versuchte gleichzeitig jedoch, die Trauer zu zerstreuen. Ihr Traum – den sie mit empirischen Fakten zu verknüpfen versuchten – war es, alles »in Licht aufzulösen«, um es mit Ralph Waldo Emerson zu sagen.

PARIS IM AUFRUHR

Prolog

Paris, 7. Oktober 1870

Léon Gambetta konnte nur mit einem Auge sehen. Das andere hatte er als Kind durch herumfliegende Metallsplitter verloren. (Das Werkzeug eines Arbeiters war zerbrochen, als der Junge gerade vorüberging.) Das beschädigte Auge wurde später durch eine Glaskugel ersetzt. Das Glasauge war kosmetisch gelungen, aber mit nur einem Auge fiel es Gambetta schwer, Entfernungen einzuschätzen. Ursprünglich Rechtsanwalt, war er mittlerweile ein berühmter Politiker, und wenn Fotografen, Maler und Illustratoren Porträts von ihm anfertigten, zeigten sie ihn zumeist im Profil.

Eines dieser Porträts stammt von Nadar, einem Pionier der Fotografie. Nadar war auch Karikaturist und Ballonfahrer und zählte zu den großen Selbstdarstellern des 19. Jahrhunderts. Sein Name war eigentlich Gaspard-Félix Tournachon. (Er hängte gerne zum Scherz die Silbe *dar* an Worte an, weshalb seine Freunde aus *Tournachon Tournadar* machten, was später zu *Nadar* verkürzt wurde.) Er hatte einen massigen quadratischen Schädel und dunkle, durchdringend blickende Augen. Dabei war er kurzsichtig. In seinem teigigen Gesicht fielen ein kleines Muttermal auf der linken Wange und ein großes oberhalb des rechten Wangenknochens auf. Wenn er in Erregung geriet, nahm dieses Gesicht beinahe phantastisch expressive Züge an.

Und das geschah oft. Nadar tat alles mit größter Dringlichkeit und vorbehaltloser Überzeugung. Unter anderem hatte er große Pläne für Gambetta, die den Lauf der Geschichte ändern sollten. Am Morgen des 7. Oktober 1870 würde Nadar sie verwirklichen. Aber bevor er das tat, musste er dem Schriftsteller Victor Hugo einen Besuch abstatten, einem weiteren Koloss des öffentlichen Lebens, von dem Nadar ein Porträtfoto gemacht hatte. Hugo war erst kurz zuvor von der Insel Guernsey im Ärmelkanal nach Paris zurückgekehrt. Ein unvorhergesehener Regierungswechsel und ein Augenblick der Gefahr für die Nation hatten ihn nach zwei Jahrzehnten zur eiligen Rückkehr aus dem Exil bewegt. Seine Gegenwart in der Hauptstadt genügte, um den Bürgern von Paris Mut und Entschlossenheit einzuflößen.

Hugo und Nadar kannten sich seit vielen Jahren. Als Nadar fünf Jahre früher die Streitschrift *Le droit au vol* (Das Recht zu fliegen) geschrieben hatte, um für das Ballonfahren zu werben, hatte er das Manuskript nach Guernsey geschickt. Mit Blick auf die Öffentlichkeitswirkung pries Hugo in seiner großmütigen Antwort Nadars Mut und verglich den Pionier mit Kolumbus und Voltaire. Er sagte voraus, die Luftfahrt werde zu einem »großartigen Wandel« und sogar zu einer »kolossalen friedlichen Revolution« führen.

Doch jetzt, nur fünf Jahre später, war Paris eine belagerte Stadt und stand unter Kriegsrecht. Und Gambettas Ballonflug war ein verzweifelter Versuch, Frankreich vor einer Demütigung zu bewahren.

Nadar kampierte seit einigen Wochen in einem Rundzelt auf der Place Saint-Pierre auf der Butte Montmartre. Von dem Hügel aus konnte man über Dächer und Kamine hinweg ganz Paris überblicken. Hugo, der seit seiner Rückkehr aus dem Exil am Fuß des Hügels von Montmartre im Haus seines Freundes Paul

Meurice an der gekrümmten Avenue Frochot wohnte, begrüßte den Fotografen an diesem frischen Oktobermorgen mit gewohnt überschäumender Freundlichkeit. Nadar erwiderte den Gruß ebenso überschwänglich und fragte den Schriftsteller, ob er Briefe zu verschicken habe. Er erwähnte auch, dass die zwei Ballons, die für den Flug vorbereitet wurden, in diesem Augenblick mit Pamphleten des Dichters beladen würden. Wollte Hugo mit hinauf nach Montmartre kommen und den Start verfolgen? Nadar hatte die Ballons eigentlich am Vortag losschicken wollen, aber der Himmel war bedeckt und es war schwierig, die Windrichtung zu bestimmen. Tatsächlich waren die Bedingungen alles andere als ideal – die Ballons waren zweifellos nicht im besten Zustand –, aber zumindest schienen die Windverhältnisse jetzt günstig zu sein.

Der Dichter dankte Nadar herzlich, und die beiden Männer verabschiedeten sich voneinander. Gegen zehn Uhr vormittags machte sich der achtundsechzigjährige Hugo, mit kurzem Haar und buschigem Vollbart, die wilden Augen trotz des hohen Alters unternehmungslustig glänzend, auf den Weg, um den Hügel zu besteigen. Nach einem kurzen Fußweg erreichte er die ausgedehnte Place Saint-Pierre. Ein böiger Wind zerzauste seinen weißen Haarschopf. Hugo hatte ungewöhnlich gute Augen und war bekannt dafür, dass er kleinste Details in großer Entfernung erkennen konnte. Der legendäre Dichter war eine »so gewaltige« kulturelle Figur, »dass er den Rahmen jedes Bildes sprengt«, wie die Autorin Lucy Sante schreibt. Er wollte nicht nur als einer der Architekten der französischen Romantik, sondern als moralisches Gewissen der Nation in Erinnerung bleiben. Aber in den sechziger Jahren nahmen viele Schriftsteller und Künstler der jüngeren Generation eine kritische Haltung gegenüber Hugo ein. Auch der Romancier Émile Zola und der Maler Édouard Manet sahen ihn kritisch. Nach Meinung der beiden Freunde stand der

große alte Mann stets kurz davor, »ein großspuriger Schmierfink zu werden, ein schlaffer Ballon, dem die abgestandene Luft veralteter Schwülstigkeit entweicht«, wie Sante es ausdrückt. Andererseits bewunderten sie nicht nur seine außergewöhnlichen literarischen Leistungen, sondern auch seinen unbeugsamen Republikanismus und seinen tapferen Widerstand gegen den Autoritarismus. Er hatte das Angebot ausgeschlagen, nach Frankreich zurückkehren zu dürfen, wenn er auf Kritik an Napoleon III. verzichtete. Für den Dichter und Kritiker Charles Baudelaire war Hugo »großartig, furchtbar, so gewaltig wie ein mythisches Wesen, ein Riese«. In den Augen vieler Pariser war er unantastbar.

Wenn er nicht schrieb, betätigte sich Hugo gerne als Zeichner und Maler. Er behielt diese Aktivität lieber für sich, aber die Bilder, die ihm am besten gefielen, hängte er in seinem Haus auf. Einige verschenkte er an Freunde. Doch als ihn Kunstkritiker drängten, seine Arbeiten auszustellen, lehnte er ab, denn er wollte ausschließlich als Schriftsteller gesehen werden. Die Malerei war eine private Nebenbeschäftigung. Er arbeitete für sich und verwendete alles, was zur Hand war: Tinte, Kohlepulver, zermahlene Theaterschminke, Kaffee und Spritzwasser. Er bearbeitete die Oberfläche mit seinen Fingern, mit Streichhölzern, Schablonen, zerknittertem Stoff oder Schnürsenkeln. Durch und durch Romantiker, hatte er einen Hang zu träumerischen, düsteren Bildern, die teilweise seinem Interesse am Okkulten entsprangen. In seinen Bildern sah man Anklänge der Schwarzen Gemälde aus Francisco de Goyas Spätwerk, die Vorläufer von Odilon Redon und den Surrealisten waren. Hugos produktivste Schaffensperiode als Maler waren die Jahre zwischen der europäischen Revolution von 1848 und seinem Gang ins Exil auf den Kanalinseln im Jahr 1851. Eine düstere Tuschezeichnung aus dem Jahr 1850 zeigt eine von einem erhöhten Punkt aus betrachtete endlose Weite, eine Art von imaginärer, verwaister Stadtland-

schaft, in deren Mitte Hugo einen hohen Turm setzte. Eine andere Ansicht, diesmal von Paris, hätte beinahe auf der Butte Montmartre entstehen können, wo Hugo jetzt stand: Sie zeigt von einem erhöhten Blickpunkt aus ein Gewirr von Häusern, das sich in der Ferne verliert und auf halbem Weg von zwei riesigen Gebäuden überschattet wird. Im Vordergrund sieht man, von einer trüben Sonne beleuchtet, Zäune, Befestigungsanlagen und eine Straßengabelung. Diese impressionistische Phantasie mit ihrer düsteren Stimmung lässt an das denken, was der Historiker Henri Focillon später als »Trümmer der Zivilisation« bezeichnen würde.

Der Wind, der jetzt Hugos Haarschopf zerzauste, während er erneut den Blick über Paris wandern ließ, schien vielversprechend. Die Szene war weder imaginär noch gestaltlos. Sie war konkret und greifbar. In der Mitte des Platzes, der tatsächlich ein sandiges Stück Ödland war, zogen zwei riesige Ballons alle Blicke auf sich. Sie sahen aus wie auf dem Kopf stehende Vasen, die von straffen Seilen festgehalten wurden. Der eine, über dessen Oberfläche schimmerndes Licht tanzte, war grauweiß, der andere, dessen Unterseite unter dem blauen Himmel im Schatten lag, war blassgelb wie das trübe Weiß von Hugos Augen. In einer verstreuten Menschenmenge, die aus Soldaten und Zivilisten bestand, erkannte Hugo den einäugigen Gambetta, der sich niedergekniet hatte, um seine pelzgefütterten Stiefel zuzuschnüren. Beim Anblick dieser Szene wurde dem Dichter leicht ums Herz, beinahe kindliche Erregung erfasste ihn. Hier stand etwas bevor, das in die Geschichte eingehen würde – er konnte es riechen. Dies war der Anfang der Befreiung der bedrängten französischen Republik aus der Gefahr – eine Genesis vergleichbar dem nächtlichen Ritt Paul Revers im Unabhängigkeitskrieg der amerikanischen Kolonisten, eine unerwartete Bestätigung, ein Triumph über alle Widrigkeiten.