

Francia – Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Bd. 40

2013

DOI: 10.11588/fr.2013.0.40958

Copyright

Das Digitalisat wird Ihnen von perspectivia.net, der Online-Publikationsplattform der Max Weber Stiftung - Deutsche Geisteswissenschaftliche Institute im Ausland, zur Verfügung gestellt. Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

MARTIN MIERSCH

RÉCUPÉRER ROUSSEAU

Die französische Buchillustration vor und während der Revolution

»Die besten Jakobiner dachten sich die
Revolution als ein Hirtengedicht, und
Rousseau war ihr Vergil.«
Ian Hamilton Finlay 1987¹

1792 erscheint im »Almanach du père Gérard« unter dem Motto »Vivre libre, ou mourir« ein Kupferstich nach François Philippe Charpentier (Abb. 1)². Der Stich illustriert das zehnte Kapitel, das die Überschrift »Des droits de chaque citoyen et de ses devoirs« trägt. Die Figur des Bauern entpuppt sich bei näherer Betrachtung als annähernd getreue Wiederholung einer Figur aus einer berühmten Illustration, die Jean-Michel Moreau le jeune Ende der siebziger Jahre für eine luxuriöse Ausgabe von Jean-Jacques Rousseaus Roman »Émile« schuf (Abb. 2)³. In einem Gemüsegarten unterhält sich der Gärtner – erkennbar an Arbeitskleidung und Spaten – mit dem Erzieher Jean-Jacques, der seinen Schüler an der Hand hält, welcher mit einer Gießkanne den Boden vor sich bewässert. Émile hat ohne zu fragen im fremden Garten Samen ausgesät und wird nun von dem erbosten Gärtner und seinem Lehrer über das Recht am Eigentum aufgeklärt. »Chacun respecte le travail des autres« lautet die Lehre, die Émile aus dem Beispiel ziehen soll. Das Recht auf Eigentum wird dabei auf das Recht der ersten Besitznahme durch die Arbeit zurückgeführt.

Im »Almanach du père Gérard« ist der Mann in Hut und Weste dagegen statt mit einem Spaten mit einem Pflug beschäftigt. In der Beischrift wird der Mann als »nouveau Cincinnatus« gepriesen. Dieser altrömische Tugendheld hat – so die Überlieferung – ein zurückgezogenes Leben als Bauer geführt⁴. Als Rom durch äußere Feinde

1 Gerhard BOTT (Hg.), Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland, Nürnberg 1989, S. 764.

2 »Vivre libre ou mourir«, Kupferstich von D. Duval nach F.P. Charpentier, Illustration aus: Jean-Marie COLLOT-D'HERBOIS, Almanach du père Gérard, Paris 1792 (in-12, der Almanach enthält insgesamt zwölf Illustrationen von Charpentier); vgl. Henri COHEN, Guide de l'amateur de livres à gravure du XVIII^e siècle, Paris 1912, Sp. 250.

3 »Chacun respecte le travail des autres«, Kupferstich von Pierre Choffard nach Jean-Michel Moreau le jeune, 1779, aus: [Jean-Jacques ROUSSEAU], Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau, 12 Bde., [Brüssel] 1774–1783, hier: Bd. 3; vgl. dazu Emmanuel BOCHER, Les gravures françaises du XVIII^e siècle ou Catalogue raisonné des estampes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis de 1700 à 1800, Paris 1882, S. 526.

4 Lucius Quinctius Cincinnatus (* um 519 v. Chr.; † 430 v. Chr.) war römischer Konsul 460 v. Chr. sowie Diktator in den Jahren 458 v. Chr. und 439 v. Chr. Als Rom von äußeren Feinden bedroht wurde, trafen die Gesandten des Senats bei ihm ein, um ihn zu bitten, das Diktatorenamt zu

bedroht war, bat ihn der Senat, die Rolle des Alleinherrschers zu übernehmen, um die Stadt zu retten. Cincinnatus galt als Musterbeispiel der republikanischen Tugenden. Das Versatzstück aus einer Literaturillustration wird Teil der Bebilderung eines politischen Traktats. Ein Gärtner verwandelte sich in einen Bauern. Was hat den Künstler zu dieser Adaption und Modifikation veranlasst? In welchem Verhältnis stehen Bildmotive des Ancien Régime zu deren Adaptionen in der Französischen Revolution? Welche Rolle spielt das Werk Jean-Jacques Rousseaus bei der revolutionären Volksaufklärung und bei der Illustration revolutionärer Propagandaliteratur?

Nicht wenige Publikationen haben sich in letzter Zeit der Bildpropaganda, der Kunstpolitik und der Rolle der Kunst im öffentlichen Raum während der Französischen Revolution gewidmet⁵. Dass die Kunst eines Jacques-Louis David, dass druckgraphische Serien und Einzelblätter⁶ von den französischen Revolutionären als propagandistisch nützlich angesehen wurden, ist hinlänglich bekannt. Wie aber steht es mit dem weit weniger spektakulären Medium der Buchillustration? Weist die französische Buchillustration vor und nach 1789 wesentliche Unterschiede auf? Unterlag sie der Zensur⁷ und wenn ja, wie äußerte sich dieser Umstand im Hinblick auf die Wahl der Sujets, die Darstellung der Vertreter unterschiedlicher Klassen und die Interpretation literarischer Klassiker? Seit den achtziger Jahren beschäftigen sich einige Literaturwissenschaftler, insbesondere in England und Frankreich intensiv mit den Illustrationen von Erstausgaben des 18. Jahrhunderts, weil ihnen bewusst ist, dass diese dazu geeignet sind, kryptische Stellen im Text zu erhellen und den sozialen Kontext sowie die räumliche Disposition einer Szene besser zu erfassen als dies bei der reinen Textlektüre heute mit dem zeitlichen Abstand von über 200 Jahren möglich ist⁸. Welche Szenen hat der Illustrator gewählt und warum werden 20 Jahre später von einem anderen Künstler ganz andere Szenen innerhalb desselben Romans ausgewählt? Subjektive Entscheidung? Zeitgeist? Verändertes Publikumsinteresse? Bald wurde klar, dass Illustrationen sich nicht einfach in der bildlichen Wiedergabe des Textes erschöpfen müssen, sondern (moralisierende) Kommentare zur rechten Lesart eines ambivalent erscheinenden literarischen Werks sein können⁹. Anders

übernehmen. In seiner Abwesenheit würde sein Acker unbestellt bleiben, was für seine Familie lebensbedrohende Folgen haben würde. Dennoch soll er nicht gezögert haben, seine Pflicht dem Staat gegenüber zu erfüllen. Innerhalb von 16 Tagen soll er die Feinde besiegt haben. Die Angst der Bürger, er könnte nach dem Krieg an der Macht festhalten, war unbegründet: Er gab die Macht unverzüglich an die Volksvertreter zurück und setzte die Arbeit auf seinen Feldern fort. Damit wurde er zum Symbol des guten Führers.

- 5 Ingeborg CLEVE, Kunst in Paris um 1800. Der Wandel der Kunstöffentlichkeit und die Popularisierung der Kunst seit der Französischen Revolution, in: *Francia* 22/2 (1995), S. 101–131.
- 6 Vgl. Claudette HOULD (Hg.), *La Révolution par la gravure: les »Tableaux historiques de la Révolution française«*, une entreprise éditoriale d'information et sa diffusion en Europe, 1791–1817 (exposition, Vizille, Musée de la Révolution française, 21 juin–4 novembre 2002), Paris 2002.
- 7 Untersuchungen über die Zensur vor und während der Revolution konzentrierten sich bisher auf politische Schriften und Pamphlete. Vgl. Charles WALTON, *Policing Public Opinion in the French Revolution. The Culture of Calumny and the Problem of Free Speech*, Oxford 2009.
- 8 Vgl. Maciej ZUROWSKI, *L'illustration du livre au XVIII^e siècle et l'histoire littéraire*, in: Zdzisław LIBERA u. a. (Hg.), *L'illustration du livre et la littérature au XVIII^e siècle en France et en Pologne*, Warschau 1982, S. 105–118.
- 9 So etwa die Titelvignette zu Antoine-François PRÉVOST, *Manon Lescaut*, Paris 1753, die den Protagonisten, den Chevalier Des Grieux, unentschieden zwischen Liebesgöttern und

sieht es bei den politischen Illustrata der Revolutionszeit aus. Bei der Auswahl und der Art und Weise einer bildlichen Darstellung revolutionärer Ereignisse spielen die zeitliche Nähe zum jeweiligen Ereignis, die derzeitige politische Konstellation und die damit verfolgte propagandistische Absicht eine große Rolle. Welche beteiligten Politiker waren inzwischen in Ungnade gefallen? An welchen Adressatenkreis richtet sich die Publikation (Kinder, Erwachsene, politische Sympathisanten im Ausland, die Nachwelt etc.)?

Es wäre natürlich vermessen, zu behaupten, man könne hier in der zu Gebote stehenden Kürze einen umfassenden Überblick über die Produktion französischer Illustrata der Revolutionszeit geben. Ich möchte stattdessen einige herausragende Publikationen herausgreifen und meine Thesen an diesen illustrierten Werken, seien es belletristische, seien es politisch motivierte, festmachen. Die Ereignisse des Jahres 1789 zwangen auch die mit der Anfertigung und dem Vertrieb von Kupferstichen und Radierungen beschäftigten Franzosen zu einer Anpassung an neue Käuferinteressen. Der Markt verlangte nun vor allem ein schnelles Reagieren auf Tagesereignisse anstatt langwieriger und detailreicher Allegorien, Porträts und Buchillustrationen. Eine ganze Reihe etablierter Pariser Grafik-Verleger, die es versäumten sich rechtzeitig auf die neuen Produktionsbedingungen und Techniken umzustellen, erlitten 1788/89 so große wirtschaftliche Einbußen, dass sie 1790 aufgeben mussten oder sich wie Pierre-François Basan mit einem Restvermögen vom Geschäft zurückzogen¹⁰. An ihre Stelle traten kleine Bildmacher, die größtenteils Revolutionsstiche ohne Angabe von Künstlern und Stechern publizierten. Zwischen 1789 und 1793 erklärten sich allein in Paris 21 Verleger für zahlungsunfähig¹¹. Erst ab 1794 kündigten sich dann wirtschaftlich bessere Zeiten an. Zu unterscheiden sind im Einzelnen:

- Politisch motivierte Parodien auf literarische Werke und deren Illustrationen
- Werke mit allegorischen Frontispizen
- Bildchroniken
- Belehrende Illustrationen (Bilddidaktik in der Art eines Katechismus)
- Das Miniaturbuch als Sonderform (Das Vademecum der Revolution)
- Literarische Werke ohne erkennbaren Bezug zur Revolution

Ein weit verbreitetes Vorurteil besagt, dass sich der Markt für wertvolle und opulent illustrierte Bücher in Paris zunehmend verringerte, da ein Großteil der potentiellen Käufer von abnehmendem Wohlstand oder Enteignung bedroht war bzw. ins

Kalvarienberg, also zwischen Ausschweifung und Selbstbeherrschung zeigt und damit vor dessen törichtem, wenig gottgefälligem Verhalten warnt.

10 Pierre CASSELLE, *Le commerce des estampes à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, in: *École nationale des chartes. Position des thèses soutenues par les élèves de la promotion de 1976*, S. 37–44; DERS., *Pierre François Basan, marchand d'estampes à Paris (1723–1797)*, in: *Paris et Île-de-France. Mémoires publiés par la Fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France* 33 (1982), S. 99–185.

11 Carla HESSE, *Economic Upheavals in Publishing*, in: Robert DARNTON, Daniel ROCHE (Hg.), *Revolution in Print. The Press in France 1775–1800*, Berkeley 1989, S. 84.

Ausland flüchtete¹². Tatsächlich jedoch erschienen in der Zeit zwischen 1789 und 1799 verschiedene reich illustrierte Luxusausgaben populärer Autoren wie zum Beispiel eine mit Farbstichen aufwendig illustrierte La Fontaine-Ausgabe von 1791¹³, die ambitionierte Werkausgabe Salomon Gessners (1799 bei Renouard), die »*Cœuvres poissardes*« von Vadé (1796 bei Defer de Maisonneuve) sowie Gessners »*Mort d'Abel*« (1793 bei Defer de Maisonneuve)¹⁴. Teilweise handelt es sich um die Fortsetzung vor Ausbruch der Revolution begonnener umfangreicher Editionsprojekte und teilweise um Neuauflagen früherer Erfolgsbücher wie etwa die 1792 erfolgte Neuauflage der berühmten Generalpächterausgabe der »*Contes et Nouvelles*« von La Fontaine mit den Illustrationen Charles Eisens von 1762. Teilweise wurden aber gerade in diesen unruhigen Zeiten bibliophile Großprojekte in Angriff genommen wie etwa eine monumentale Bibeledition, zu der Marillier nicht weniger als 300 Illustrationen beitrug¹⁵. Sie erschien im Verlag Defer de Maisonneuve, der sich zu Beginn der 1790er Jahre mit aufwändig illustrierten Luxusdrucken einen Namen machte¹⁶. Wenn Gordon N. Ray diese Heilige Schrift als »*revolutionary bible*« bezeichnet, so zielt er damit auf die Tatsache, dass gerade in den 1793 und 1794 erschienenen Bänden, die ausgewählten Szenen einen hohen Grad an Brutalisierung und Sexualisierung aufweisen während Darstellungen von Wundern und Erfahrungen von Transzendenz zumeist ausgespart bleiben¹⁷. So unpolitisch dieses Projekt auch klingen mag, so zeigt sich in den auf dem Höhepunkt der Terreur entstandenen Kupferstichen eine erstaunliche Auswahl der Sujets und eine Affinität zu Gewalt und Amoral¹⁸. Themen wie »*Lot und seine Töchter*«¹⁹ und »*Die Unzucht des Volkes Israel*«²⁰ spiegeln das wachsende Gewaltpotential und das zunehmende Interesse an blutrünstigen Themen in dieser Phase der Revolution wider. Gleichzeitig gelingt Marillier vor dem Hintergrund einer materialistischen, das Transzendente

12 So behaupten Marion Janzin und Joachim Güntner: »Diesen Neigungen [des reich illustrierten Buches] ließ sich fröhnen, bis im Jahre 1789 die Französische Revolution für einen radikalen Wandel sorgte. Es schwanden die Auftraggeber, die Themen und die Kunstfertigkeit.« Marion JANZIN, JOACHIM GÜNTNER, *Das Buch vom Buch – 5000 Jahre Buchgeschichte*, Hannover 32007, S. 259.

13 Jean DE LA FONTAINE, *Les amours de Psyché et de Cupidon*, Paris 1791 (bei Defer de Maisonneuve, in-4, mit vier Farbstichen von J. Bonnefoy nach J.F. Schall); vgl. [SOTHEBY'S], *The collection of Otto Schäfer, Catalogues of Sales, Sotheby's*, London 1995, S. 173.

14 Vgl. auch François-Marie AROUET DE VOLTAIRE, *La Pucelle d'Orléans*, Paris 1795 (bei Didot le jeune) oder die konkurrierenden Ausgaben der Werke Rousseaus bei Didot le jeune (1796–1801) bzw. bei Poincot (1788–1793).

15 *La sainte bible*, 12 Bde., Paris 1789–1804 (bei Defer de Maisonneuve, in-8); vgl. COHEN, *Guide de l'amateur* (wie Anm. 2), Sp. 935–936.

16 U.a. John MILTON, *Le Paradis perdu*, 2 Bde., Paris 1792 (bei Defer de Maisonneuve, mit 12 Farbstichen nach Zeichnungen von J.F. Schall); Jean-Jacques ROUSSEAU, *Cœuvres*, Paris, 18 Bde., 1793–1800 (bei Defer de Maisonneuve, in-4, enthält ein Porträt von J.M. Degault, 5 Frontispize von N.A. Monsiau und C.N. Cochin sowie 29 Illustrationen nach Monsiau, Cochin, N. de Ghendt u.a.).

17 Gordon N. RAY, *The Art of the French Illustrated Book*, New York 1982, Bd. 1, S. 86. Vgl. *La sainte bible* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 39 (»*La fornication du peuple Israel*«), Bd. 4, S. 48 (»*Jezabel mangée des Chiens*«) und Bd. 4, S. 320 (»*Odozias et Joram sont tués par Jéhu*«).

18 *Ibid.*, Bd. 1, S. 85f.

19 *Ibid.*, Bd. 1, S. 63.

20 *Ibid.*, Bd. 2, S. 239.

ablehnenden Gesellschaft eine säkulare Bibelinterpretation, die auf Darstellungen von Wundern weitgehend verzichtet²¹.

In der Zeit des Direktoriums, zwischen 1795 und 1799 sind die Verlagshäuser Didot und Defer de Maisonneuve die unangefochtenen Marktführer im Bereich der Luxusdrucke in Paris. Wer aber waren die Käufer dieser Werke? Wer konnte sich in wirtschaftlich schwierigen Zeiten Luxusdrucke wie Gessners »Mort d'Abel« oder La Fontaines »Les amours de Psyché et de Cupidon«²² leisten? Zunächst nur wenige, aber nach 1796 ist ein deutlicher Anstieg an reich illustrierten Luxusdrucken zu verzeichnen, was wohl auf die sich inzwischen stabilisierende wirtschaftliche Lage in Frankreich und das Aufkommen der *nouveaux riches* zurückzuführen ist²³. Die Jeunesse dorée war insbesondere an der luxuriösen Ausstattung der Bücher interessiert. Für Liebhaber mit besonders gut gefülltem Geldbeutel erschienen Vorzugsausgaben auf Velinpapier oder solche mit Kupfern vor der Schrift, die darüber hinaus als noch kostspieligere Varianten angeboten wurden²⁴.

Besonders die Werke Jean-Jacques Rousseaus wurden zwischen 1789 und 1799 immer wieder neu aufgelegt. Die Bedeutung Rousseaus für die Gedankenwelt Robespierres, Saint-Justs und Marats ist bereits verschiedentlich gründlich untersucht worden. Historiker wie Iring Fetscher haben sich ausführlich mit den »tragischen Irrtümern der ›Rousseauschüler‹ Robespierre und Saint-Just« beschäftigt²⁵. Was bisher jedoch gänzlich unbeachtet blieb, ist der Einfluss, den die Illustrationen zu den Werken Rousseaus auf die politisch motivierte Buchillustration der Revolution ausgeübt haben. Diese Illustrationen, ihre Funktion, ihre Einbindung in den Text und ihre Bildtradition sind von der Forschung bisher nur marginal zur Kenntnis genommen worden.

21 Zur Gewaltdarstellung in der Buchillustration der Französischen Revolution vgl. José DE LOS LLANOS, Die Historie, das Theater und die Fabel, in: Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2003, S. 65–71.

22 Jean DE LA FONTAINE, Les amours de Psyché et de Cupidon, Paris 1795 (bei Didot le jeune, mit einem Porträt des Autors und acht Kupfern nach Moreau le jeune).

23 So u. a. Pierre-Ambroise-François CHODERLOS DE LACLOS, Les liaisons dangereuses, 2 Bde., [Paris] 1796 (mit der Angabe von »London« als fiktivem Erscheinungsort); Antoine-François PRÉVOST, Histoire de Manon Lescaut, 2 Bde., Paris 1796–1797 (bei Didot l'ainé, in-16, mit acht Illustrationen von J.F. Lefèvre); Laurence STERNE, Voyage sentimental, Paris 1799 (bei Defer de Maisonneuve).

24 1795 erschienen bei Didot l'ainé die ersten beiden Lieferungen der »Contes et Nouvelles« von La Fontaine in einer Groß-Quart-Ausgabe, die 80 Illustrationen von Honoré Fragonard umfassen sollte. Aufgrund des ungünstigen Erscheinungsdatums kurz nach Ende der Terreur fand diese außergewöhnlich luxuriös ausgestattete Ausgabe keine allzu große Beachtung, so dass ein Großteil der beiden ersten Lieferungen liegen blieb, worauf sich der Künstler aus dem Geschäft zurückzog und so statt der angekündigten 80 Illustrationen nur 37 realisiert wurden; vgl. COHEN, Guide de l'amateur (wie Anm. 2), Spalte 573 f.

25 »Rousseau war – als er seine republikanische Verfassungskonzeption in Bezug auf Frankreich für ungeeignet hielt – weit realistischer als die ›praktischen‹ Politiker, die sich später auf ihn beriefen und ihn höchst selektiv für ihre Zwecke benutzten«: Iring FETSCHER, Rousseaus politische Philosophie, Neuwied 1968, S. 85f.

Politisch motivierte Parodien

Typisch für die Phase zwischen 1789 und 1792 sind einige anonym erschienene Schmäh- oder Spottschriften, die verfasst wurden, um eine bestimmte Person zu verleumden oder in ihrer Ehre zu verletzen²⁶. In der Art eines Pasquill werden zum Beispiel in »La Messaline Française« von 1789 die Duchesse de Polignac, die Princesse d'Henin und die Königin Marie Antoinette verspottet²⁷, während die dazugehörige Illustration den Ort des unzüchtigen Geschehens, den »bosquet de Versailles« wiedergibt. In den »Fureurs utérines de Marie Antoinette« wird die Königin als notorische Nymphomanin verleumdet, die sich über das mangelnde sexuelle Interesse des Königs mit diversen Liebhabern hinwegtröstet²⁸. Darüber hinaus wird sie in den 1789 erschienenen »Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette« die Zielscheibe des Spotts. Die Illustrationen hierzu spielen in Titel und Komposition subtil auf Rousseaus Briefroman »Julie ou la Nouvelle Héloïse« und die Illustrationen der von Jean-Michel Moreau le jeune illustrierten Werkausgabe an²⁹. Marie-Antoinette wird in dem antiroyalistischen Pamphlet u.a. dadurch diskreditiert, dass beschrieben wird, wie sie auf einem Ball nur mit dem Comte Dillon tanzt und damit den König kompromittiert³⁰, indem sie bei einem Gartenfest im Sommer 1778 einen jungen Soldaten küsst³¹, indem sie sich heimlich mit ihrem angeblichen Liebhaber, dem Comte de Vaudreuil trifft³², indem sie Staatsminister Maurepas mitteilt, dass sie vom Comte de Vaudreuil schwanger sei³³ und hemmungslos ihre Vergnügungssucht im Kreise ihrer Vertrauten auslebt³⁴. Im Falle der zweiten Illustration mit dem Titel »Le premier baiser avec le jeune commis de la guerre« ist das Bildzitat besonders evident, denn in Titel und Bildkomposition erinnert diese deutlich an die Rousseau-Illustration von Moreau le jeune mit dem Titel »Le premier baiser de l'amour« (Abb. 3 und 4). Die Anspielungen auf die berühmte Illustrationsfolge von Moreau le jeune aus

- 26 Vgl. dazu Antoine DE BAEQUE, Pamphlets: Libel and Political Mythology, in: DARNTON, ROCHE (Hg.), *Revolution in Print* (wie Anm. 11), S. 165–176.
- 27 ANON., *La Messaline française* [...], A Tribaldis, de l'Imprimerie de Priape, [Paris] 1789; vgl. COHEN, *Guide de l'amateur* (wie Anm. 2), Sp. 705f.
- 28 ANON., *Fureurs utérines de Marie Antoinette*, Paris 1791; Marie-Françoise QUIGNARD, Raymond-Josué SECKEL (Hg.), *L'Enfer de la Bibliothèque. Éros au secret*, Paris 2007, S. 133.
- 29 ANON., *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette*, [Paris] 1789 (mit der Angabe von »London« als fiktivem Erscheinungsort); vgl. [François-Louis BRUEL u.a.], *Un siècle d'histoire de France par l'estampe, 1770–1871. Collection De Vinck. Inventaire analytique*, par François-Louis BRUEL u.a., 9 Bde., Paris, 1909–1968 [künftig DV], hier Bd. 1, Nr. 1136–1140. Moreau Illustrationen, die hier nur selektiv zitiert und neu kombiniert werden, finden sich in: ROUSSEAU, *Collection complète* (wie Anm. 3); vgl. Antoine DE BAEQUE, *La caricature révolutionnaire*, Paris 1988, S. 200f.
- 30 »L'attouchement de Dillon à Marie Antoinette au bal«, anonyme Radierung (DV Bd. 1, Nr. 1136); vgl. DE BAEQUE, *La caricature* (wie Anm. 29), S. 233.
- 31 »Le premier baiser avec le jeune Commis de la Guerre«, anonyme Radierung (DV Bd. 1, Nr. 1137); vgl. DE BAEQUE, *La caricature* (wie Anm. 29), S. 188.
- 32 »Le Decamptivos de Vaudreuil«, anonyme Radierung (DV Bd. 1, Nr. 1138); vgl. DE BAEQUE: *La caricature* (wie Anm. 29), S. 189.
- 33 »Visite chez M. de Maurepas«, anonyme Radierung (DV Bd. 1, Nr. 1139).
- 34 »La Reine donne le serment de l'ordre à ses courtisans dans son Conseil privé«, anonyme Radierung (DV Bd. 1, Nr. 1140).

dem Jahre 1774 war insbesondere an die Adresse von Bibliophilen gerichtet und evozierte bei diesen das Bild der tugendhaften Julie aus Rousseaus Roman, dem nun im Text das angeblich schamlose Verhalten der Königin kontrastierend entgegengesetzt wurde³⁵.

Bildchroniken der jüngsten politischen Entwicklung in Frankreich

Zu den Bildchroniken, die die jüngsten Ereignisse der Revolution Revue passieren lassen zählen die »Principaux Événemens de la Révolution, et notamment de la semaine mémorable« aus dem Jahre 1790³⁶. Die zwölf beigebundenen Kupferstiche stellen keinen zusätzlichen Schmuck dar, sondern sind eng mit dem Text der ersten zwölf Kapitel verzahnt bzw. diesen vorangestellt. Sie konzentrieren sich auf die Ereignisse der »semaine des miracles«, der entscheidenden Woche, in der mit dem Sturm auf die Bastille und der Zurückberufung Neckers die Weichen für den weiteren Verlauf der Revolution gestellt wurden. Im Gegensatz zu späteren Bilderchroniken ist dieses anonym erschienene Werk also kurze Zeit nach den geschilderten Ereignissen (d.h. noch Ende 1789) verfasst worden. Vor allem in den ersten Szenen wird das Volk als Handlungsträger inszeniert. Im weiteren Verlauf stehen zwar Persönlichkeiten wie Louis XVI oder Necker im Mittelpunkt des Geschehens, doch spielt auch hier das beobachtende oder begeistert jubelnde Volk in der vordersten Bildebene eine entscheidende Rolle. Gerade als dem Zeugen antirevolutionärer Gräueltaten wie derjenigen des Prince de Lambesc, Befehlshaber des Regiments Royal Allemand, am 12. Juli 1789 kommt dem Volk mit seinen entsetzten Reaktionen erhöhte Bedeutung zu. Dem Künstler, Louis Binet, gelang es, trotz des kleinen Formats, die Angst und die Wut der Pariser Bevölkerung in Szene zu setzen, indem er die Treppe der Drehbrücke in den Tuileriengärten in die Komposition einbezog. Spontane Aktionen wie die Plünderung des Arsenal durch die Nationalgarde erscheinen nicht tumultartig, sondern vollziehen sich in vorbildlicher Ordnung³⁷. Dem Sturm auf die Bastille werden zwei Kupfer zugestanden, Auf die Darstellung von revolutionären Exzessen wie dem Aufspießen abgeschlagener Köpfe wird verzichtet³⁸. Geschickt platziert Binet in »Le Roi sortant de l'Hôtel de Ville« den kokardegeschmückten Hut des Königs genau in der Mitte der Komposition, um die Bedeutung dieser Handlung zu unterstreichen. Nicht der König, sondern sein Hut (bzw. seine dadurch gekennzeichnete revolutionäre Gesinnung) wird hervorgehoben. Binet verzichtet in seinen Kupferstichen zugunsten eines nüchternen erzählerischen Stils auf die Manieriertheit und Laszivität seiner früheren Literaturillustrationen. Das Volk erscheint einfach, aber ordentlich gekleidet. Es wird zwar durch die Kleidung von

35 Vgl. Christophe MARTIN, »Dangereux suppléments«. L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle, Paris 2005, S. 131 f.

36 François-Guillaume DUCRAY-DUMINIL, Principaux événements de la Révolution, et notamment de la semaine mémorable représentés par douze figures en taille-douce très-bien exécutées; avec un précis historique, Paris 1790.

37 Bezeichnenderweise wird hier in Bild und Text die Bedeutung des Schwertes von Henri IV hervorgehoben. Dass dieses Schwert (angeblich) ursprünglich dem »guten König« gehörte, wird als gutes Omen verstanden.

38 Diese Exzesse werden jedoch im Text erwähnt.

den illustren Personen wie Necker, La Fayette und Madame de Staël unterschieden, bezeugt diesen jedoch Bewunderung und Respekt. Die Chronik prägt die Auffassung von der Einheit des französischen Volkes, freudige Ereignisse und kollektive Begeisterung stehen im Mittelpunkt, während Massaker nur im Text Erwähnung finden³⁹. Immer wieder platziert Binet Rückenfiguren am vorderen Bildrand, die den Betrachter zur Identifikation mit den Beteiligten einladen sollen⁴⁰. Diese Kompositionsidee muss als Transferleistung begriffen werden, denn die Darstellung des Volkes als Platzhalter für den als Teil des Bürgertums gedachten Betrachter ist im Ancien Régime noch unbekannt. Nichtsdestotrotz lassen sich Vorläufer des Darstellungsschemas benennen: Die am unteren Bildrand platzierten Zuschauer, die einem feierlichen Ereignis beiwohnen, erscheinen etwa in einer Illustration Charles Eisens zu Montesquieus »Temple de Gnide« von 1772 (Abb. 5). Hier sind es allerdings Nymphen, die der Göttin Venus akklamieren, während diese die drei Grazien anweist, eine von ihnen zu krönen. Vergleicht man diese Szene etwa mit Binets »Réception de Necker et sa famille à l'Hotel de ville« (Abb. 6), so bemerkt man in beiden Fällen die räumliche Distanz der Zuschauer zum Ereignis sowie deren bewegtes Reagieren auf das Geschehen, das im Kontrast zu den steif und würdevoll agierenden Protagonisten steht.

Ebenfalls ab Frühjahr 1790 erschienen die »Gravures historiques des principaux événements depuis l'ouverture des États-Généraux de 1789« in einzelnen Heften, denen jeweils eine Aquatinta beigegeben war⁴¹. Janinets Darstellungen revolutionärer Ereignisse zeichnen sich gegenüber denen Binets durch ein größeres Maß an heroischem Pathos aus. Sie sind darin dem Stil Jacques-Louis Davids näher als jene. Vergleicht man etwa die Szene, in der Maillard die schriftliche Kapitulation des Gouverneurs der Bastille empfängt, so wird in Janinets Version die Tollkühnheit des Protagonisten, der auf einer Planke über dem Burggraben balanciert, besonders deutlich (Abb. 7), während Binet dieselbe Szene zwar detailreicher, aber auch weitaus spannungsärmer schildert (Abb. 8). Zudem wird bei Binet nicht deutlich, dass die Männer Maillards die Planke mit vereinten Kräften festhalten müssen, damit dieser das Kapitulationsdokument erreichen kann. Auch erscheint die Bastille uneinnehmbar hoch aufragend, während Binets Version eine gewisse Harmlosigkeit der Situation eigen ist. Überhöhung des Ereignisses durch Hinterfangen des Geschehens mittels monumentaler Architektur zeichnet auch die übrigen Kompositionen Janinets aus. Auch grausame Massaker und Akte der Lynchjustiz werden hier thematisch nicht ausgespart⁴². Tapferkeit, Patriotismus und die Gewalt der Straße beherrschen die ausgewählten Szenen, deren Pathos durch wehende Fahnen, effektiv drapierte Vorhänge und dramatischen Pulverdampf noch erhöht wird. Da der kleinere Figurenmaßstab kaum mehr die Wiedergabe von Mimik erlaubt, müssen nun pathetische Gesten die innere Gestimmtheit der beteiligten Personen wiedergeben. Viel stärker

39 DUCRAY-DUMINIL, *Principaux événements de la Révolution* (wie Anm. 36), S. 91 und 155.

40 So etwa in der *ibid.* abgedruckten Radierung »Triomphe d'un Grenadier des Gardes«, oder in »Réception de Necker et sa famille à l'Hotel de ville« (oben, Abb. 6).

41 François JANINET, *Gravures historiques des principaux événements depuis l'ouverture des États Généraux de 1789*, Paris 1790–1791 (erschienen in 12 Heften ab 26.1.1790, vgl. DV Bd 2, Nr. 1431).

42 Vgl. *ibid.*, événement du 6 octobre 1789, événement du 22 octobre 1789.

als zuvor wird die Uneinigkeit der politischen Wortführer in Wort und Bild thematisiert, so etwa die Reaktionen des Volkes auf die Verurteilung des Marquis de Favras oder auf das Auftreten Abbé Maurys⁴³. Während La Fayette nach wie vor als Held auftritt, wird die Person des Königs nur noch selten in Szene gesetzt. Ein Vergleich zwischen den beiden Darstellungen mit der Ankunft des Königs am 17. Juli 1789 in Paris macht die glanzlose Rolle deutlich, die Louis XVI in den Illustrationen Janinets spielt. Während dieser bei Binet stolz und aufrecht in der Kutsche sitzt und sich von den Parisern bejubeln lässt (Abb. 9), zeigt Janinet einen gebrochenen Mann, der in sich zusammen gesunken die Schlüssel der Stadt in Empfang nimmt, ohne dass die Bevölkerung davon Notiz zu nehmen scheint (Abb. 10). Nur selten wählte Janinet innerhalb der in Frage kommenden Ereignisse dieselbe Szene aus wie Binet. Wird in den »Principaux événements« der Haltung des Königs Verständnis entgegengebracht und immer wieder die Begeisterung großer Teile der Bevölkerung für den Bourbonnen deutlich, so betont Janinet mit der Auswahl von »Le Roi paroissant au Balcon dominant sur la Cour de Marbre«, dass der Bruch zwischen Volk und König bereits unüberbrückbar ist. Die aufgebrachte Menge hat bereits einen Gardisten massakriert, da wendet sich der König von einem hohen Balkon aus ihnen zu und verspricht resignierend, sich mit seiner Familie nach Paris zu begeben. Die »Principaux événements« widmen den Ereignissen vom 6. Oktober 1789 dagegen keine Illustration. Sie enden versöhnlich mit der Ankunft der königlichen Familie in Paris, dem volkstümlichen Empfang mit den Worten: »Nous amenons le boulanger, la boulangère et le petit mitron!« und dem abschließenden Lob des Königs als »bon, humain et vertueux!«. Zwischen 1796 und 1798 erschienen die von Jacques Grasset de Saint-Sauveur verfassten kurzen Heldengeschichten aus der Revolution unter dem Titel »Les fastes du peuple francais, ou Tableaux raisonnés de toutes les actions héroïques et civiques du soldat et du citoyen francais«⁴⁴. Jede der Geschichten wird in zwei Seiten Text und einer Aquatinta-Illustration abgehandelt. Eine der Episoden erzählt unter dem Titel »Trait de generosité d'un menuisier de Nîmes« die Geschichte eines jungen Tischlers. Obwohl selbst Protestant verteidigt dieser seinen katholischen Berufskollegen vor dem Bürgermeister von Nîmes. Der revolutionsfeindliche katholische Tischler, dem Aberglaube und religiöse Intoleranz vorgeworfen wurden, befand sich auf der Flucht vor den Behörden, als sein protestantischer Kollege ihn traf und ihn schließlich zur Abkehr von seiner konterrevolutionären Gesinnung bewegen konnte. Dieses an sich unspektakuläre Ereignis vom 13. Juni 1790 gibt auch die dazugehörige Illustration wieder: Der protestantische Tischler verteidigt seinen Kollegen vor dem am Tisch sitzenden Bürgermeister mit den Worten: »Sa vie étoit en danger, j'ai eu le bonheur de la sauver«. Der Bürgermeister ist an einer Schärpe in den Farben der Trikolore erkennbar. Da es Nacht ist, bringt dessen Frau eine Kerze herbei. Es sind also keineswegs immer blutig endende Geschichten, die hier erzählt werden. Entscheidend ist allein ihre Beispielfunktion für den Leser, insbesondere, wie das Vorwort

43 Vgl. *ibid.*, événement du 13 avril 1790.

44 Jacques GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, *Les Fastes du peuple francais, ou Tableaux raisonnés de toutes les actions héroïques et civiques du soldat et du citoyen francais*, édition ornée de gravures d'après les dessins du Citoyen Jacques Labrousse, Paris 1796 (bei Deroy, in-4, mit 92 Aquatinta-Radierungen); André MONGLOND, *La France révolutionnaire et impériale. Annales de bibliographie méthodique et description des livres illustrés*, Bd. 5, Grenoble 1930, S. 1474f.

betont, für den jungen Leser. In der Einleitung zu den »Fastes« kommt der Autor auf die Rolle der Frau in der Revolution zu sprechen:

»Les femmes ne seront point oubliées. Les devoirs domestiques ne les ont point retenues étrangères aux biens et aux maux de leur patrie. Les Françaises ont pris une part active à ce qui s'est passé autour d'elles, hors de leurs ménages. J.J. Rousseau, le sévère auteur d'Émile et du Contrat social a droit: La gloire d'une femme est d'être ignorée. Cette maxime vraie sans doute dans sa généralité, souffre pourtant des exceptions brulant secrétaire de la Nouvelle Héloïse, et à lui-même le premier à en convenir: plein de son Plutarque, il n'a pu s'empêcher de rendre hommage à l'héroïsme, et aux vertus civiques des Lacédémoniennes⁴⁵.«

In der Einleitung äußert der Autor auch den Wunsch, dass die »Fastes« sich zu einem veritablen Volksbuch entwickeln mögen, dass sie von den Kindern zur Erlernung des Alphabets und von den Soldaten als Vademecum benutzt werden: »C'est dans les fastes que l'enfant apprendra l'alphabet de sa langue maternelle. C'est par ses fastes que l'adolescent commencera son cours d'histoire et de politique. Dans le bagage d'un soldat partant pour l'armée il y aura un exemplaire de la constitution et quelques cahiers des fastes du Peuple Français, ce sera son *veni mecum*«⁴⁶. Neuartig an den Bildkompositionen ist die Hervorhebung des einfachen, der Unterschicht entstammenden Helden inmitten seiner Kameraden. Gerade militärische Ereignisse wurden zuvor entweder als anonyme Massenszenen bzw. als abstrakte Schlachtabläufe dargestellt oder nur deren Feldherren und adlige Protagonisten heroisiert. Das Frontispiz dagegen entspricht der traditionellen Allegorie (Abb. 11): Während Mars die heldenhaften Kämpfer willkommen heißt und mit seinem Schild den Genius Frankreichs beschützt, werden den Soldaten von diversen Putti Lorbeerkränze und Palmzweige überreicht. Über der Szenerie schwebt Fama, die mit ihrer Posaune für die Verbreitung des Ruhmes der Revolutionshelden sorgt.

Beispiele militärischen Heldentums, Vaterlandsliebe, militärische Ereignisse werden auf den Einsatz Einzelner, meist einfacher Soldaten, reduziert. Wiederholt anzutreffende Topoi sind der sich erfolgreich gegen eine Übermacht wehrende Einzelne und der trotz erheblicher Verwundungen weiterkämpfende Kriegsinvalid. Dieser wird mit pathetischen Gesten à la David in Szene gesetzt, wobei die Darstellungen einige Unbeholfenheiten aufweisen und auch, was den Maßstab der Figuren anbelangt, voneinander abweichen. Es überwiegen *actes d'humanité*, Beispiele selbstlosen Handelns, der Kameradschaft und der Freigebigkeit im Krieg. Besonderen Mut beweist eine Frau aus der Vendée, die sich mit ihren Kindern in die Luft sprengt, um nicht von den soeben das Haus betretenden Konterrevolutionären gefangen genommen zu werden⁴⁷. Im Mittelpunkt stehen jedoch kindliche Helden, deren genaue Alters- und Herkunftsangabe die Authentizität des Geschilderten steigert. Gerade die Tugendbeispiele jugendlicher Helden wurden als geeignet angesehen, die patrioti-

45 GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, *Fastes* (wie Anm. 44), S.VII.

46 *Ibid.*, S. III.

47 Im Begleittext wird sie mit der französischen Nationalheiligen Jeanne d'Arc verglichen.

sche Gesinnung der Jugend zu fördern⁴⁸. Stoisches Handeln im Kampf gegen die Royalisten in der Vendée, die Rettung Ertrinkender und Opferbereitschaft sind wiederkehrende Themen. Darstellungen wunderbarer Errettungen knüpfen thematisch und formal an Exvoto-Tafeln aus christlichen Wallfahrtskirchen an. Die zumeist jugendlichen Soldaten sterben mit den Worten »Vive la République« auf den Lippen (Abb. 12), wachsen in »actes de stoïcisme« über sich hinaus oder bewähren sich im heldenhaften Kampf der »libres« gegen die »esclaves«, wie die Monarchisten abschätzig bezeichnet werden. In »Un Républicain de Givet« lässt der Vater eines von preußischen Husaren getöteten Sohnes seine beiden übrigen Söhne schwören, dass sie weiterhin für die Republik kämpfen und ihren Bruder rächen werden. Stoisch erträgt er den Verlust und hat allein das Wohl der Republik im Sinn. Werden hier Cato, Marc Aurel und andere antike Stoiker bemüht, um die historische Größe der Tat zu beschwören, so steht im Falle von »Acte de dévouement d'Haudodine« der römische Konsul Regulus Pate, dessen Selbstlosigkeit mit der eines Kaufmanns aus Nantes verglichen wird.

Louis-Marie Prudhomme veröffentlichte 1797 seine sechsbändige »Histoire générale et impartiale des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution française«⁴⁹. Die dazugehörigen Tafeln vereinen Darstellungen verschiedener Gräueltaten, die in den vergangenen Jahren von Revolutionären verübt wurden. In Band 2, der ein umfangreiches »Dictionnaire des Individus condamnés a mort pendant la Révolution« enthält, findet sich eine Falttafel mit einem von Prudhomme selbst entworfenen Kupferstich (Abb. 13). Er trägt den Titel »Les cannibales ne sont pas susceptibles de remords« (»Die Kannibalen sind für Reue nicht empfänglich«). Zur Erklärung der figurenreichen Komposition schreibt Prudhomme: »Le Général Huchet après avoir fait fusiler une foule d'individus dans une plaine, demande aux députés Hentz et Francastel, s'ils sont curieux de voir sa fricassée humaine, ce qu'ils acceptent«. Das Besondere ist die Simultaneität der Darstellung. Die Deputierten sind Zeuge von vier verschiedenen Gräueltaten, die innerhalb einer Landschaftskulisse geschildert werden und die – mit Buchstaben versehen – in der Bildlegende einzeln beschrieben werden. Wir haben es hier also mit einer Darstellungsweise zu tun, die in der abendländischen Kunst seit langem schon überwunden zu sein schien, hier aber – wohl um die ganze Bandbreite der barbarischen Exzesse zu schildern – wieder aufgegriffen wurde.

Auf die »Tableaux historiques de la Révolution française«, die zwischen 1791 und 1804 publiziert wurden, soll hier aufgrund der umfangreichen bereits vorhandenen Literatur zu diesem Thema nicht näher eingegangen werden⁵⁰.

48 Vgl. die Erzählung vom fünfzehnjährigen Trommler Pajot.

49 Louis-Marie PRUDHOMME, *Histoire générale et impartiale des erreurs, des fautes et des crimes commis pendant la Révolution française* Paris, 6 Bde., Paris 1796–1797.

50 Vgl. HOULD (Hg.), *La Révolution par la gravure* (wie Anm. 6); COHEN, *Guide de l'amateur* (wie Anm. 2), S. 969–971, RAY, *The Art* (wie Anm. 17), Bd. 1, S. 138–140. Christoph DANELZIK-BRÜGGEMAN, Rolf REICHARDT (Hg.), *Bildgedächtnis eines welthistorischen Ereignisses. Die Tableaux historiques de la Révolution française*, Göttingen 2001.

Belehrende Illustrationen (Bilddidaktik in der Art eines »catéchisme«)

1793 erschien der »Catéchisme de la Constitution française« von Adrien Richer⁵¹. Beigefügt ist der »Calendrier pour l'An III«. Das Frontispiz zeigt drei Büstenporträts der »Martyrs de la Liberté« im Profil. Auf Seite IX der Einleitung heißt es: »Nous avons pris pour guide le Contrat social de l'immortel Jean-Jacques Rousseau. Enfin nous avons taché de donner aux enfans une idée claire et nette de tout ce qui concerne le pacte social, et de rendre les François républicains, pour ainsi dire dès le berceau«. Mit Rousseau verbindet Richers »Catechisme« aber auch noch ein weiterer Aspekt: Die Darstellungsweise der Porträts greift das Büstenporträt *à l'antique* (also ohne Perücke) auf, welches insbesondere durch idealisierende Porträtillustrationen Rousseaus seit Beginn der achtziger Jahre Verbreitung fand. Die Mode geht letztendlich auf die von Houdon um 1780 geschaffenen Rousseau- und Voltaire-Porträts im damals aufkommenden *style à la grecque* zurück. Die Bilddidaktik der Revolution übernimmt also den Typus des Büstenporträts aus der vorrevolutionären Ikonographie und entwickelt ihn für ihre Zwecke weiter. Büsten revolutionärer Helden gehörten auch zur Einrichtung von öffentlichen Gebäuden und Klassenzimmern wie das Frontispiz zu »Alphabet Républicain ou méthode pour apprendre à lire aux enfans« anschaulich macht⁵².

Einige illustrierte Schriften der Revolutionszeit sind exklusiv an Frauen gerichtet, wie etwa der von Nicolas Restif de la Bretonne herausgegebene Almanach »L'Année des dames nationales ou Histoire, jour par jour, d'une femme de France«⁵³. Andere wiederum sind ausschließlich an Kinder adressiert, etwa der 1793 in Paris erschienene »L'ami des jeunes patriotes« von Chemin-Dupontès⁵⁴. Neben Informationen zu den Gebieten Rechtschreibung, Mathematik und Leseeifer, die die schulischen Leistungen der jungen Leser heben sollen, finden sich darin zentrale Ereignisse der Geschichte der Revolution, Texte revolutionärer Lieder, Erläuterungen zum republikanischen Kalender sowie die mit Erklärungen versehene »Déclaration des droits de l'homme« von 1793. Der Untertitel »catéchisme républicain« macht deutlich, dass hier durch Format, Inhalt und Ausstattung eine Anlehnung an kirchliche Katechismusbücher angestrebt wird. Ein typisches Phänomen der revolutionären Buchillustration stellt die populär ausgerichtete Apotheose eines oder mehrerer Revolutionshelden dar. So zeigt das Frontispiz die häufig anzutreffende Zweiteilung in eine

51 Adrien RICHER, *Catéchisme de la Constitution française nécessaire à l'éducation des enfans de l'un et de l'autre sexe*, Paris 1793. Carla HESSE, Laura MASON (Hg.), *Pamphlets, Periodicals and Songs of the French Revolutionary Era*, New York, London 1989, Nr. 1475.

52 Le Tellier nach L. Binet, Frontispiz zu: ANON., *Alphabet Républicain ou méthode pour apprendre à lire aux enfans*, Paris l'an II [1793/94].

53 Nicolas-Edme RESTIF DE LA BRETONNE, *L'Année des dames nationales ou Histoire, jour par jour, d'une femme de France*, 4 Bde., Genf, Paris 1792–1794 (in-12, mit zahlreichen Illustrationen); COHEN, *Guide de l'amateur* (wie Anm. 2), Sp. 884.

54 Jean-Baptiste CHEMIN-DUPONTÈS, *L'ami des jeunes patriotes, ou catéchisme républicain dédié aux jeunes martyrs de la liberté* Paris l'an II [1793/1794]; James LEITH, *Ephemera. Civic Education Through Images*, in: DARNTON, ROCHE (Hg.), *Revolution in Print* (wie Anm. 11), S. 282. Klaus HERDING, Rolf REICHARDT, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a.M. 1989, S. 143. Wie das Frontispiz vermerkt ist die Veröffentlichung vom Nationalkonvent genehmigt worden.

obere Ereigniszone (zumeist der Tod des Helden) und einer Porträtzone mit einem oder mehreren Porträtmedaillons. In diesem Falle wird in der oberen Zone die Ermordung Barras wiedergegeben, während unten die Porträts von Richer und Pajot erscheinen. Alle drei Revolutionäre starben noch als Kinder bzw. Jugendliche und sind daher aus der Sicht des Verfassers besonders geeignet, den ebenfalls jugendlichen Lesern als Vorbild zu dienen und den Idealismus der Jugend auf patriotische Ziele zu lenken. Richer starb 1793 nach der Schlacht auf der Insel Noirmoutier in der Vendée, nachdem bereits sein Vater gefallen war und der von den Royalisten gefangene Sohn sich furchtlos weigerte überzulaufen. Der fünfzehnjährige Pajot war als Trommler bei der Schlacht von Valenciennes gegen die Österreicher dabei, zeigte dort »heldenhaften Einsatz« und kehrte als einziger überlebender Trommler schwerverwundet nach Paris zurück. »Voilà tes modèles, mon ami«, schrieb Chemin-Dupontès mit Blick auf seine jugendliche Leserschaft dazu und ließ darüber hinaus auch den die Hydra bezwingenden Herkules als Verkörperung des »souveränen Volkes« als Kind darstellen. Als Illustration zum XVI. Kapitel der Menschenrechte, das dem Recht auf Eigentum gewidmet ist, wurde die Komposition einer Rousseau-Illustration von Moreau le jeune nur marginal modifiziert (Abb. 14, vgl. dazu oben, Abb. 2). Lediglich die Kokarde am Hut weist Émiles Vater nun als guten Revolutionär aus. Auch ist die Mutter des kleinen Gärtners hinzugekommen, die den Eindruck einer glücklichen Familie komplettiert. Der pädagogische Impetus des »Émile« wird darüber hinaus im Kapitel über die Freuden und den Nutzen des Lesens aufgegriffen, wo ein Brief zitiert wird, den Émile von seiner »Cousine«⁵⁵ Sophie bekommt. Was hätte ihm dieser Brief genutzt, wenn er nicht hätte lesen können! Auch in den Darstellungen, die sich direkt auf die Revolution beziehen finden sich kindliche Protagonisten. So kämpft in »Fondation de la République Française« eine ganze Reihe von Kindern auf Seiten der Revolutionäre, ein Kunstgriff, durch den die Illustrationen mehr noch als die Texte die jugendlichen Leser zur unmittelbaren Identifikation mit den Ereignissen einladen. Den Abschluss des Büchleins bilden die Texte dreier revolutionärer Lieder, angeführt von der Marseillaise, welche die patriotische Gesinnung des jugendlichen Lesers vertiefen sollen.

Das Miniaturbuch als Sonderform (Das »Vademecum« der Revolution)

Als Vademecum bezeichnet man Bücher, die als unentbehrlicher Begleiter angesehen werden und daher auf Reisen oder auch sonst in allen Lebenslagen mitgeführt werden. Aus diesem Grund haben diese Bücher oft ein sehr kleines Format, zumeist Sedez oder Miniaturformat (in-32). Während der Französischen Revolution wurden in Frankreich kleinformatige Liedanthologien, revolutionäre Katechismen sowie Ausgaben des »Contrat social« von Jean-Jacques Rousseau gedruckt, die sich häufig an Kinder richteten, die – mit teuren Maroquineinbänden versehen – aber auch als Geschenke für Erwachsene dienen konnten. Das Frontispiz des »Chansonnier de la Montagne« veranschaulicht die Inszenierung zur Einweihung des Tempels des Höchsten Wesens in Notre Dame de Paris am 10. November 1793. Die Festarchitek-

55 Sophie ist eigentlich nicht Émiles Cousine, sondern seine spätere Geliebte, was jedoch wohl im Hinblick auf die kindliche Zielgruppe modifiziert wurde.

tur stellte einen Tempel der Philosophie dar wie ihn der Marquis de Girardin bereits in den 1770er Jahren in Ermenonville erbauen ließ⁵⁶. Girardins Tempel der Philosophie im Park von Ermenonville sollte menschliches Wissen symbolisieren. Die Säulen des Tempels tragen die Namen bedeutender Denker: Newton, Descartes, Voltaire, Rousseau, William Penn, Montesquieu. Der Tempel wurde absichtlich nicht beendet, obwohl alle dazu notwendigen Materialien in nächster Nähe bereit liegen. Damit sollte deutlich werden, dass die Menschheit noch viel zu tun hat, um das absolute Wissen zu erlangen. Auf dem Frontispiz des »Chansonnier« sind dagegen vor den Säulen Büsten bedeutender Philosophen angebracht (Abb. 15). Der Tempel ist vollendet. Eine weitere Vervollkommnung des Wissens scheint nicht mehr notwendig zu sein.

Mit einem Kalendarium für das Jahr 1792 versehen erschien Ende 1791 bei Janet in Paris ein lyrischer Almanach, der in Bild und Text Elemente der galanten wie der patriotischen Literatur vereint⁵⁷. Unter dem Titel »La Civilogie portative ou le Manuel des Citoyens« bringt er eine Auswahl von Gedichten und Liedern, denen zwölf ebenso miniaturhafte Stiche zugeordnet sind. Das winzige Werk wurde im vorliegenden Falle in einen aufwendig vergoldeten Maroquineinband mit Brokatpapiervorsätzen gebunden, der den Eindruck einer kostbaren Reliquie erzeugt. Die Titelillustration ziert ein mit den königlichen Lilien geschmückter Globus den eine revolutionäre Phrygenmütze krönt. Die Auswahl beginnt mit dem Lied »L'encouragement patriotique«. Im dazugehörigen Kupfer ermahnt eine Mutter ihren Sohn, dem Vaterland gegenüber seine Pflicht zu erfüllen. Ihr Hut und ihr Kleid sind mit Bändern in den Farben der Trikolore geschmückt. Im Hintergrund erkennt man eine Wanddekoration mit revolutionären Motiven wie Phrygenmütze und einer mit »Constitution« überschriebenen weiblichen Allegorie. Der Appell gipfelt in den Worten: »Vos premiers ans étoient à moi; Les autres sont à la Patrie«. Im zweiten, ebenfalls mit einem Kupfer illustrierten Lied geht es um den (vorerst vergeblichen) Wunsch eines Zehnjährigen, in der Revolutionsarmee zu dienen und den blauen Rock der Nationalgarde anlegen zu dürfen. Neben unpolitischen Themen wie der Warnung vor dem Duell, vor weiblicher Schamlosigkeit und neben reinen Liebesliedern findet sich unter der Überschrift »L'Anniversaire du 14 Juillet« 1789 die Darstellung eines Schwurs an einem mit dem Lilienwappen geschmückten Altar, den ein Freiheitsbaum mit der Aufschrift »Vive la liberté« krönt. In »Les effets de la constitution« ist einer der für die Kultur der Sansculotten so bezeichnenden *repas fraternelle* dargestellt, also ein spontan organisiertes gemeinsames Essen im Freien, bei dem jeder der Beteiligten etwas zur Mahlzeit beiträgt und gemeinsam Lieder gesungen werden. Das Bild vereint Angehörige der Nationalgarde, Bürger, deren Kin-

56 ANON., Chansonnier de la Montagne ou Recueil des chansons, vaudevilles, pot-pourris et hymnes patriotiques, Paris l'an III [1794/1795] (bei Favre); COHEN, Guide de l'amateur (wie Anm. 2), Sp. 224.

57 ANON., La Civilogie portative ou le Manuel des Citoyens, Paris 1792 (in-32, mit zwölf kolorierten Kupferstichen von F.J. Dorgez); vgl. John GRAND-CARTERET, Les almanachs français, Paris 1896, S. 278. Ein Exemplar befindet sich in Oxford in der Bodleian Library unter der Signatur Arch. B g.9 (3), ein weiteres in Mainz in Privatbesitz. Derselbe Künstler schuf auch die Illustrationen für ANON., La cocarde citoyenne, Paris 1790 (bei Jubert, in-32), vgl. COHEN, Guide de l'amateur (wie Anm. 2), Sp. 39f.

der und einen Priester, während das dazu gehörige Lied die Gleichheit der Stände beschwört. Ein Lied mit dem Titel »L'animadversion d'un Patriote« beinhaltet den Aufruf, in den öffentlichen Gärten Büsten bedeutender Bürger aufzustellen. Analog dazu zeigt das dazugehörige Kupfer zwei Jungen, die im Park die Büsten von Rousseau und Voltaire betrachten (Abb. 16). Immer wieder kreisen die Texte um die Notwendigkeit, den Menschen schon sehr früh in seiner Entwicklung zu formen und ihn in einer Zeit, da er besonders formbar ist, mit den republikanischen Tugenden vertraut zu machen, so etwa in dem Lied »L'exemple à suivre«⁵⁸. Daher sei dem Beispiel der Antike zu folgen: »C'étoit dans les places publiques / Qu'on exerçoit les Citoyens / Suivons cet exemple héroïque / Et n'admettons dans nos discours / Qu'une pure & même logique / Qui nous rende unis pour toujours.« Analog dazu zeigt das dazugehörige Kupfer einen erhöht stehenden Volksredner auf einem öffentlichen Platz vor einem sozial breit gefächerten Publikum. Das Kalendarium stellt einen Kompromiss aus den herkömmlichen volkstümlichen Prognosen und den rationalistischen Auffassungen der Aufklärung dar: Zwar verzichtete man auf die bei der Landbevölkerung so beliebten Wetterprognosen für das nächste Jahr, doch findet sich seltsamerweise als Zugeständnis an die traditionelle Almanachkultur ein Heiligenkalender sowie Angaben über Mondphasen und Tageslängen. Das Dilemma der Revolutionäre war, dass sie einerseits die zahlreichen irrationalen Gesundheits- und Wetterprognosen herkömmlicher Almanache ablehnten, andererseits aber eine weite Verbreitung ihrer Publikationen in allen Teilen der Bevölkerung anstrebten⁵⁹.

Auch der »Almanach du père Gérard« von Collot d'Herbois, der den 1791 vom Jakobinerclub initiierten Wettbewerb um den besten pädagogischen Almanach gewonnen hatte und sich fortan zu einem Bestseller entwickelte, erschien 1792 als Vademecum im Miniaturbuchformat⁶⁰. Als einzige Illustration wurde dieser Edition das Frontispiz der Duodeztausgabe beigegeben (Abb. 17). Père Gérard sitzt inmitten eines ländlichen Publikums und erläutert die Maximen und Ziele der Revolution. Die Interaktion mit dem Publikum korrespondiert mit der Dialogform, in der der Autor im Folgenden die Themen Verfassung, Nation, Gesetz, Religion, Steuern, die Rolle des Königs sowie die Bedeutung des Eigentums und die Rechte und Pflichten jedes Einzelnen diskutiert. Gerade diese volkstümliche, egalitäre Dialogsituation visualisiert das Frontispiz. Es handelt sich also um eine populäre Ausgabe mit reduziertem Buchschmuck und einfachem blauen Papierumschlag, die für weite Kreise der Bevölkerung erschwinglich war, wobei – auf deren Bedürfnisse Rücksicht nehmend – auch der Heiligenkalender nicht fehlt. Den Abschluss bildet ein »chanson patriotique«. Aber auch kaufkräftige Kunden wurden von dem Miniaturformat angezogen. Eine Miniaturausgabe von Jean-Jacques Rousseaus »Contrat social« er-

58 ANON., *La Civilogie portative* (wie Anm. 57), S. 13f.

59 Vgl. Lise ANDRIÈS, *Almanacs: Revolutionizing a Traditional Genre*, in: DARNTON, ROCHE (Hg.), *Revolution in Print* (wie Anm. 11), S. 203–222.

60 Jean-Marie COLLOT D'HERBOIS, *Almanach du père Gérard*, Paris 1792 (bei Buisson, in-32). Ein Exemplar der ebenfalls 1792 erschienenen, oben in Anm. 2 genannten, Ausgabe des »Almanach du père Gérard« befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek (Ra 9477); vgl. COHEN, *Guide de l'amateur* (wie Anm. 2), Sp. 250

schien 1792 bei Pierre Didot l'ainé in Paris (Abb. 18)⁶¹. In aufwändig gestaltete Maroquineinbände gebunden, mit Goldschnitt und mit einem Porträtfrontispiz ausgestattet, zeugt die winzige Luxusausgabe vom zunehmenden Rousseaukult der Revolutionäre. 1795 gab dann der Verlag Didot le jeune eine zweibändige Ausgabe des »Émile« im Duodezformat heraus. Sie enthielt Nachstiche der Illustrationen von Charles Eisen aus der Erstausgabe und ein Porträtfrontispiz des Autors von Villerey⁶². Wie Rousseau im »Émile« versuchten die Revolutionäre, einen neuen Menschen zu schaffen und um dieses Ziel zu erreichen, waren auch Zwang und pädagogische Tricks erlaubt, ganz so wie es Rousseau im »Émile« vorgeschlagen hatte. Als Frontispiz einer Folio-Prachtausgabe des »Contrat social« erschien 1795 ein stark idealisiertes Porträt Rousseaus von Langlois⁶³. Die Luxusausgabe bildet den Gegenpol zur handlichen Miniaturausgabe des »Contrat social« aus dem Jahre 1792. Um 1792 erreichte der Rousseaukult einen ersten großen Höhepunkt⁶⁴. Der »Contrat social« wurde von Männern wie dem Abbé Sieyès einerseits als Richtschnur gepriesen und andererseits aber auch die Notwendigkeit seiner Anpassung an die gegenwärtigen Verhältnisse betont⁶⁵. Verbale Anleihen wurden von zahlreichen Rednern beim »Contrat social« gemacht. Allerdings machte Robespierre in seiner Rede vom Dezember 1793 nicht mehr davon Gebrauch: »Die Theorie der Revolutionsregierung ist so neu wie die Revolution, aus der sie entstanden ist. Es ist zwecklos, in den Büchern von politischen Schriftstellern, die in keiner Weise die Revolution vorhergesehen haben, nach ihr zu suchen«⁶⁶. Miniaturbücher mit Texten Rousseaus waren also im ausgehenden 18. Jahrhundert in Frankreich äußerst beliebt.

Ein neues Sujet: der Alltag des Dritten Standes

Die Idyllen des Schweizers Salomon Gessner wurden 1762 erstmals ins Französische übersetzt⁶⁷. Der enorme, ganz Europa umfassende Erfolg dieser Idyllen ist nur mit dem um 1760 aufkommenden sentimental Lebensgefühl zu erklären. Die präromantische Poesie Gessners lieferte einen bisher in Frankreich unbekanntem Zugang

- 61 Jean-Jacques ROUSSEAU, *Du contrat social*, 2 Bde., Paris 1792 (Pierre Didot für Lepetit und Guilnard, in-32, mit einem Porträtfrontispiz des Autors von Carré). – Ein weiteres Ex.: Auktion Zisska & Schauer, München, 12.11.2009, Nr. 1326. 165: Jean-Jacques ROUSSEAU, *Du contrat social, ou principes du droit politique*, Paris 1792, [Lepetit & Guilnard (P. Didot imp.)]. Ein weiteres Ex.: Hôtel des ventes de Rennes, 8.4.2003, jeweils mit Goldschnitt, vergoldeten Fileten und Fleurons.
- 62 DERS., *Émile*, 2 Bde. Paris 1795 (Didot le jeune, mit zwei Tafeln von A. Villerey nach C. Eisen, gestochen 1795, sowie einem Porträtfrontispiz des Autors gleichfalls von Villerey).
- 63 DERS., *Du contrat social*, Paris 1795 (bei Didot le jeune, in-fol., mit Porträt des Autors von Pierre Gabriel Langlois).
- 64 François FURET, *Jean-Jacques Rousseau und die Französische Revolution*, Wien 1994, S. 22f. Folgendes Zitat *ibid.*, S. 30: »Seit Beginn der Französischen Revolution hatte es keine Wahlen gegeben, die dem Geist des Rousseauismus stärker widersprochen hätten als die von 1792«.
- 65 *ibid.*, S. 23.
- 66 Maximilien ROBESPIERRE, *Über die Grundsätze der revolutionären Regierung*. Rede vom 25.12. 1793, in: DERS., *Ausgewählte Texte*. Deutsch von Manfred Unruh, mit einer Einleitung von Carlo Schmid, Hamburg 1971, S. 563.
- 67 Salomon GESSNER, *Idylles et Poemes champêtres*, traduits par M. Huber, Lyon 1762 (mit Frontispiz von C.H. Watelet nach É. de Lavallée-Poussin sowie zwölf Vignetten von Watelet).

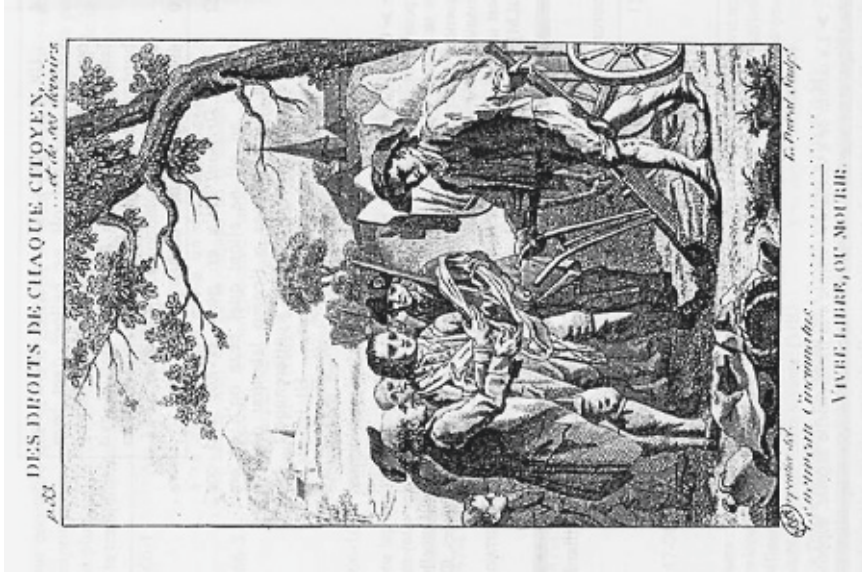


Abb. 1: D. Duval nach François Philippe Charpentier, » Vivre libre ou mourir«, Kupferstich aus: COLLOT-D'HERBOIS, Almanach du père Gérard (wie Anm. 2).

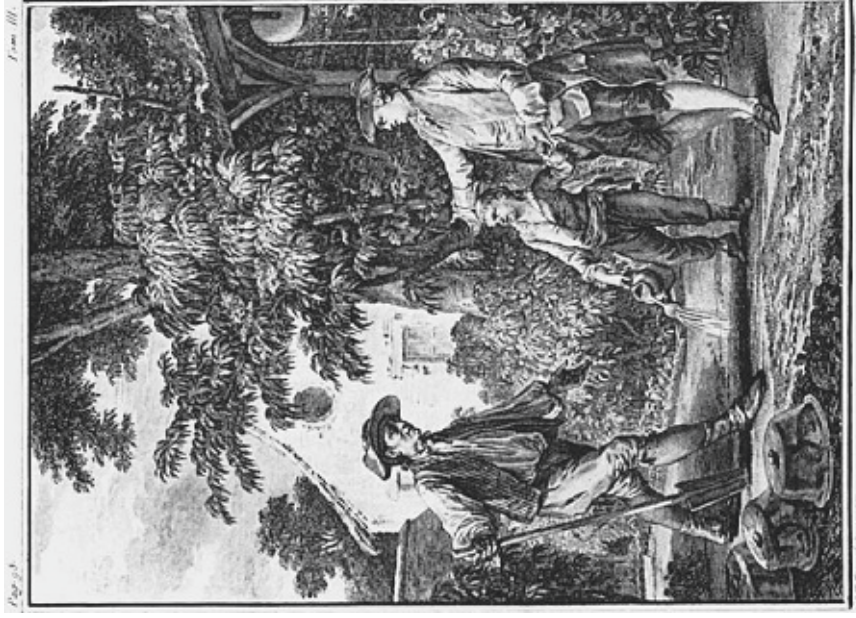


Abb. 2: Pierre Choffard nach Jean-Michel Moreau le jeune, » Chacun respecte le travail des autres«, Kupferstich (1779), aus: ROUSSEAU, Collection complete des œuvres (wie Anm. 3).

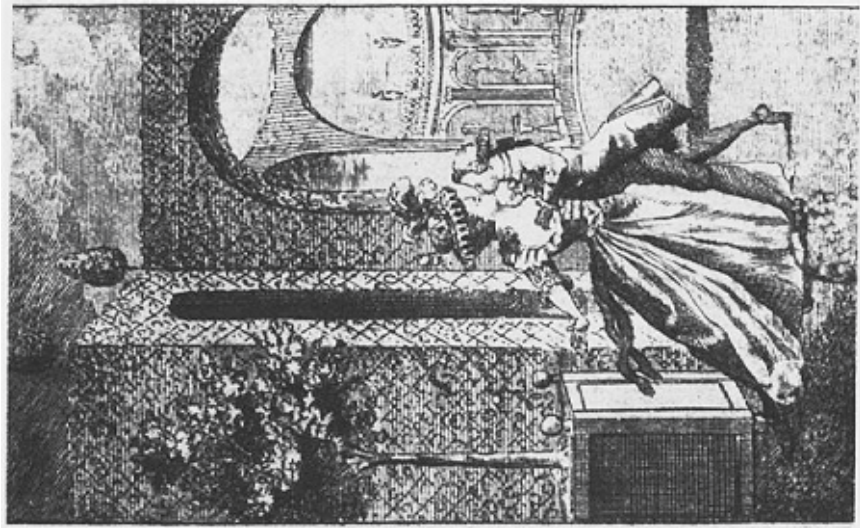


Abb. 3: Anon., »Le premier baiser avec le jeune Commis de la Guerre«, Radterung aus: ANON., Essais historiques (wie Anm. 2).



Abb. 4: Jean-Michel Moreau le jeune, »Le premier baiser de l'amour«, aus: ROUSSEAU, Collection complète des œuvres (wie Anm. 2), Bd. 1 (1774).



Abb. 5: Noël Le Mire nach Charles Eisen, »Elle appella les Grâces: Allez la couronner«, aus: Charles DE SECONDAT DE MONTESQUIEU: Le temple de Gnide, Paris 1772.

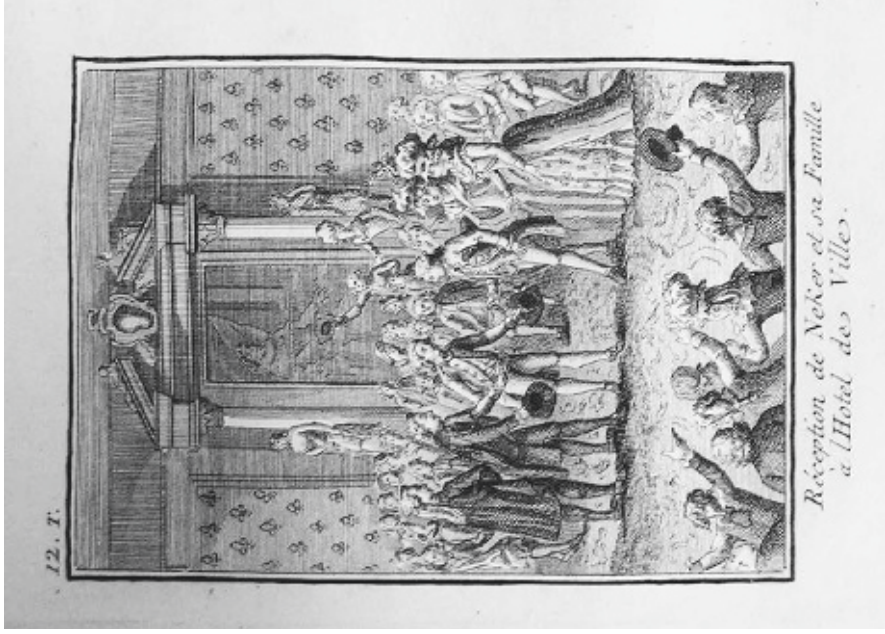
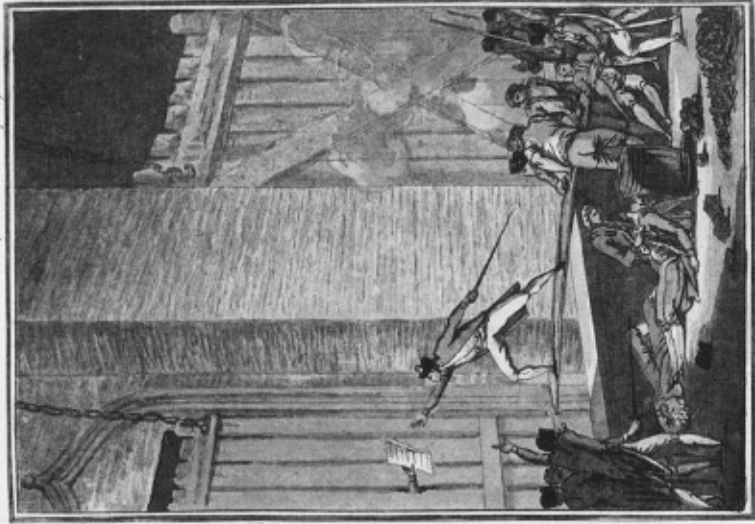


Abb. 6: Louis Binet, »Réception de Necker et sa famille« (1791), aus: DUCRAY-DUMINIL, Principaux événements (wie Anm. 36).

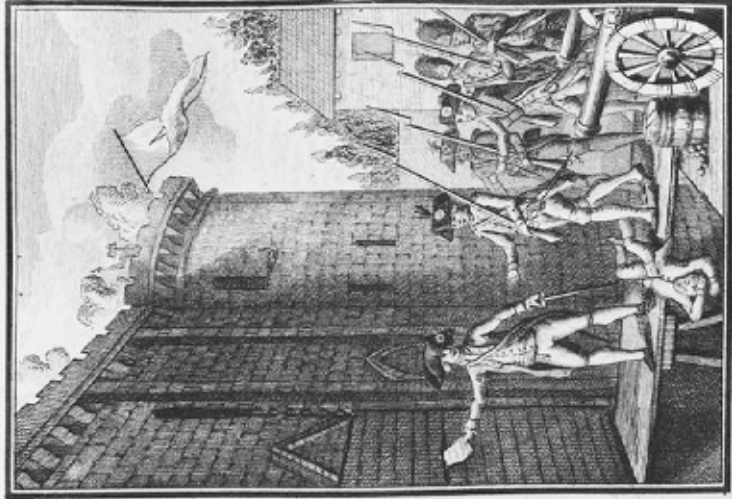
5^e ÉVÉNEMENT DU 14 JUILLET 1789.



*Le brave Maillard va chercher sur une planche enfoncée au-
dessus de la porte de la Bastille, les propositions des Français.*

Abb. 7: François Janinet, »Maillard va chercher le billet où Launay, gouverneur de La Bastille, offre sa reddition« (1790), Aquatinta aus: JANINET, Gravures historiques (wie Ann. 41).

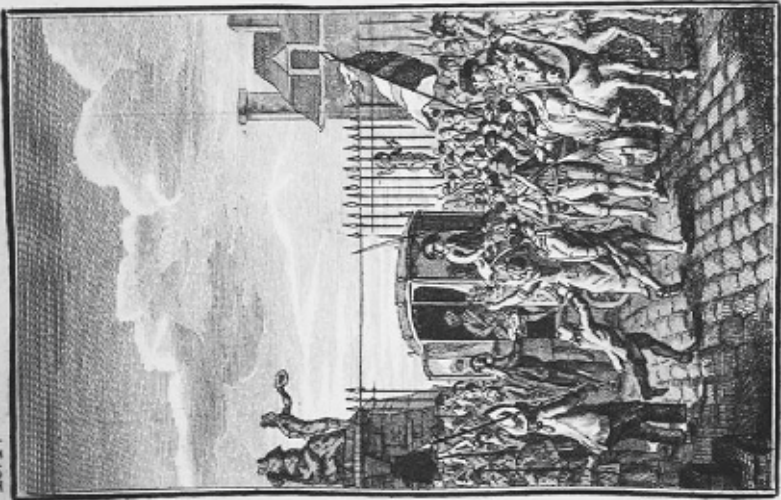
6^e.



Maillard reçoit la Capitulation du Gouverneur.

Abb. 8: Louis Binet, »Maillard reçoit la capitulation du gouverneur«, Radierung aus: DUCRAY-DUMINIL, Principaux événements (wie Ann. 36).

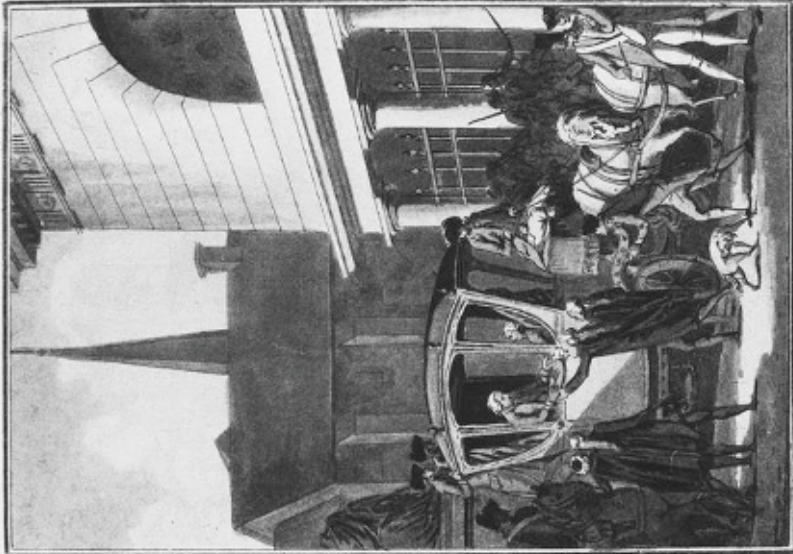
10. T.



Entrée du Roi à Paris le 17 Juillet.

Abb. 9: Louis Binet, »Entrée du Roi à Paris le 17 Juillet«, Radierung aus: DUCRAY-DUMINIL, Principaux événements (wie Annm. 29).

ÉVÈNEMENT DU 17 JUILLET 1789.



Arrivée de Louis XVI dans la Capitale trois jours après la prise de la Bastille.

Abb. 10: François Janinet, »Évènement du 17 Juillet 1789«, Radierung aus: JANINET, Gravures historiques (wie Annm. 41).

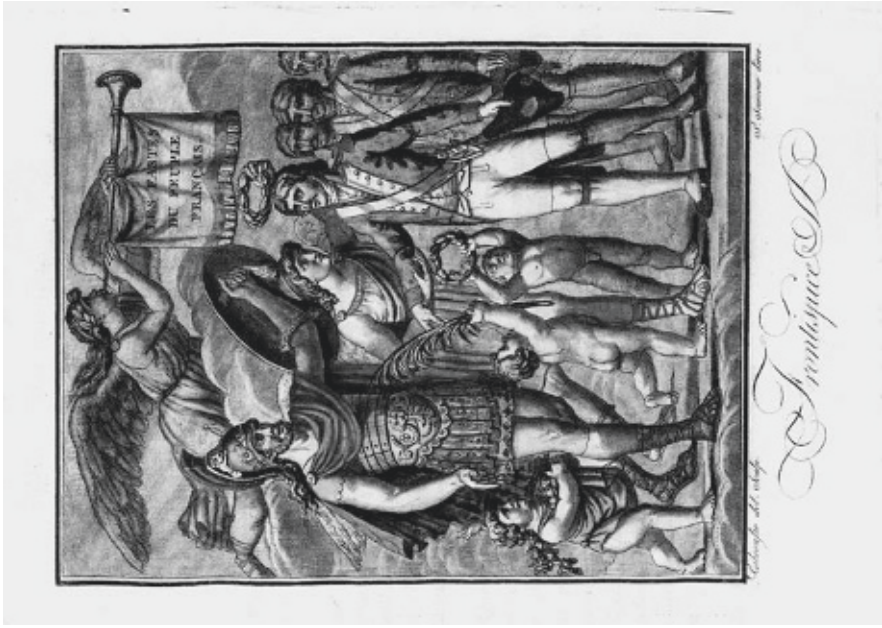


Abb. 11: Jacques Labrousse, »Frontispice«, Aquatinta aus: GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, Les Fastes (wie Anm. 44).



Abb. 12: Jacques Labrousse, »Vive la République!«, Aquatinta aus: GRASSET DE SAINT-SAUVEUR, Les Fastes (wie Anm. 44).

Les Cannibales ne sont pas susceptibles de Remords.

Planch. 2.



Abb. 13: Louis-Marie Prudhomme, »Les cannibales ne sont pas susceptibles de remords«, Kupferstich aus: DERS., Histoire générale (wie Anm. 49), Bd. 2.

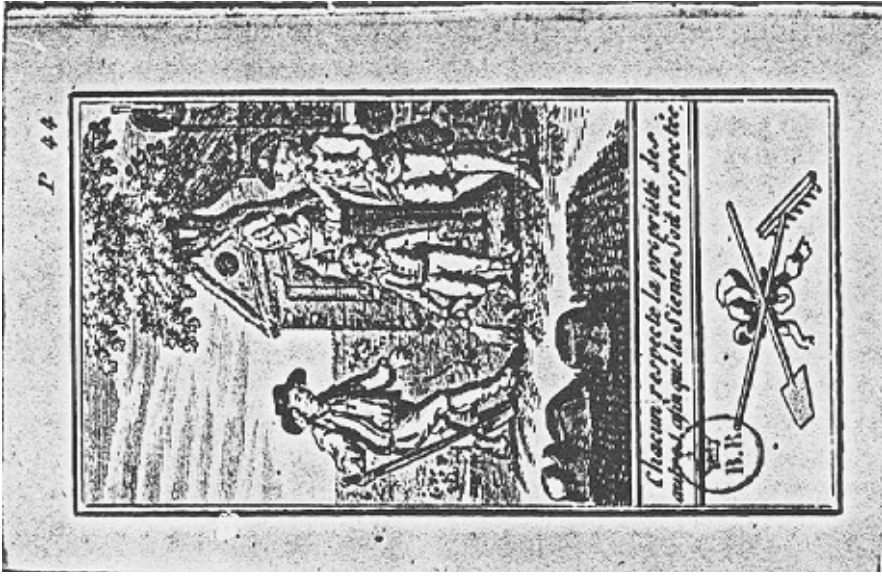


Abb. 14: Anon. nach Jean-Michel Moreau le jeune, aus: CHEMIN-DUPONTÉS, L'ami (wie Anm. 54).

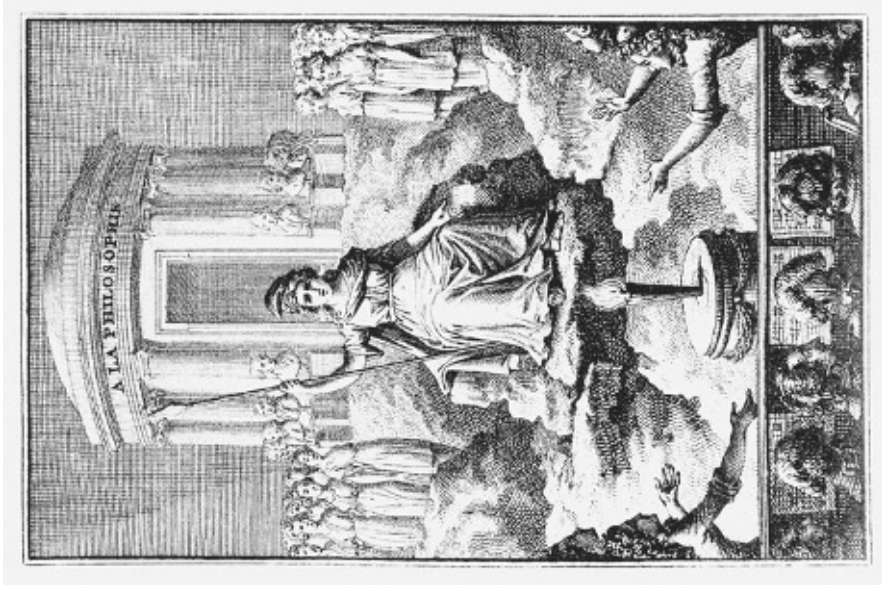


Abb. 15: Anon., Frontispiz, Radierung aus: ANON., Chansonnier (wie Anm. 56).

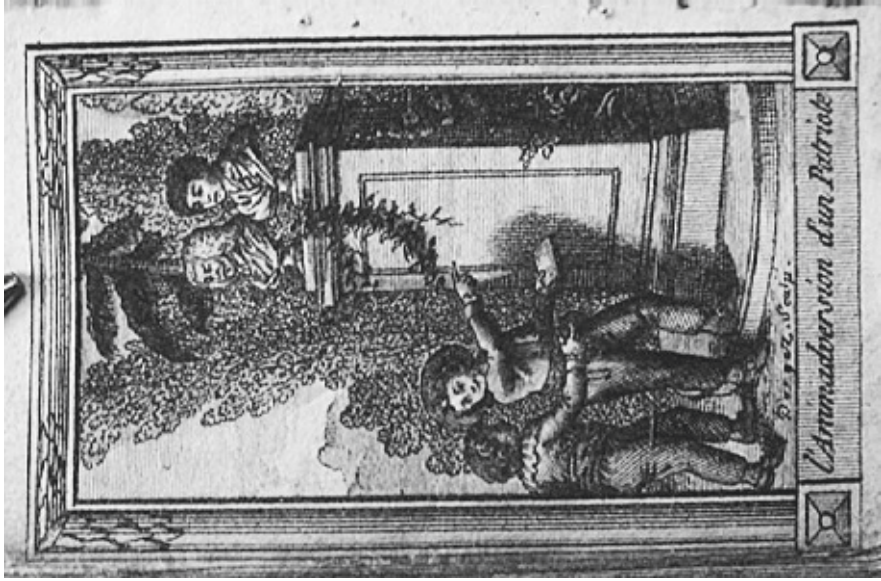


Abb. 16: F. J. Dorgez, »L'animadversion d'un patriote«, Illustration aus: ANON., La civilogie portative (wie Ann. 57).

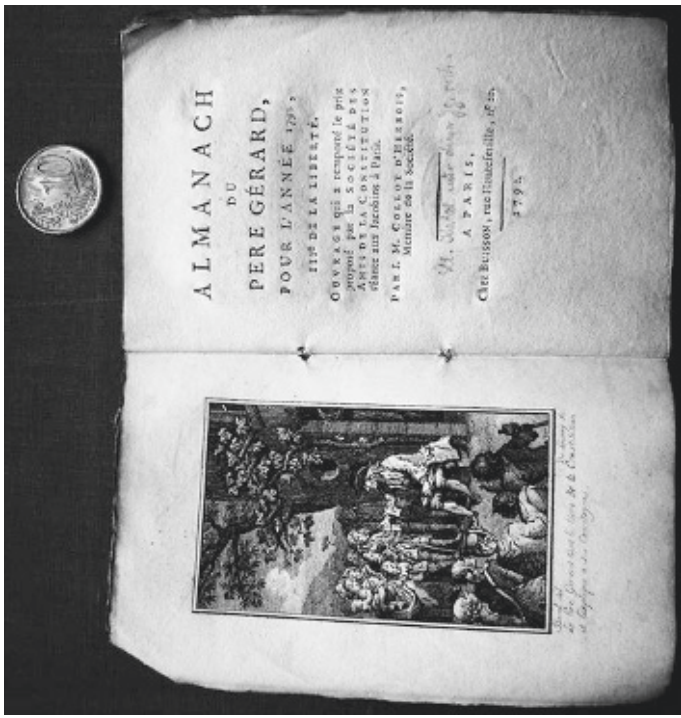


Abb. 17: Nicolas De Launay, Frontispiz aus: COLLOT D'HERBOIS, L'Almanach (wie Ann. 2).

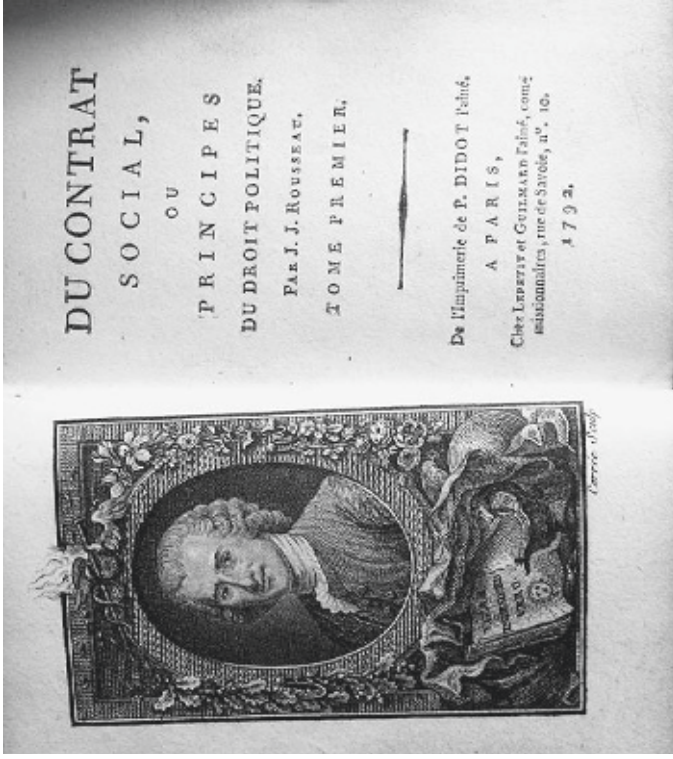


Abb. 18: Frontispiz (Porträt Rousseaus), aus: Rousseau, Du contrat social (wie Anm. 61).



Abb. 19: Abraham Girardet nach Jean-Michel Moreau le jeune, »Qu'est-ce qu'il y a?«, Kupferstich aus: GESSNER, Œuvres (wie Anm. 69), Bd. 4, nach S. 198.

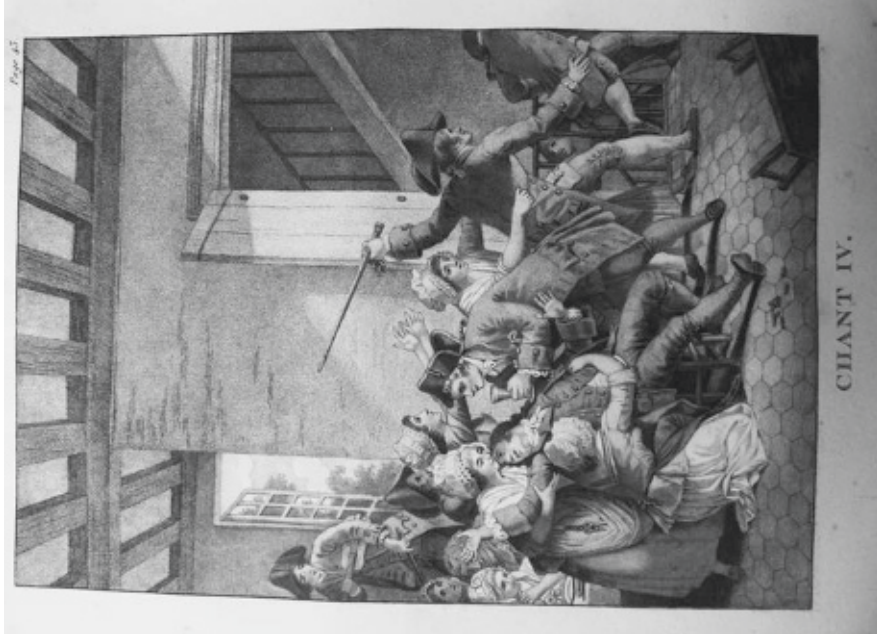


Abb. 21: A. Clément nach Nicolas-André Monsiau, Farbstich zum »Chant IV« aus: VADÉ, Œuvres Poissardes (wie Anm. 75), nach S. 42.



Abb. 20: A. Clément nach Nicolas-André Monsiau, Farbstich zum »Chant I« aus: VADÉ, Œuvres Poissardes (wie Anm. 75), nach S. 4.

zu antiken Themen und insbesondere zum klassischen Hirtengedicht⁶⁸. In der 1799 bei Renouard in Paris erschienenen Werkausgabe Gessners befindet sich auch der »Entretien d'un père avec ses enfants«⁶⁹. Die dazugehörige Kupferstichillustration von Moreau le jeune weist einen ungewöhnlich hohen Grad an nüchterner Alltags-schilderung auf (Abb. 19)⁷⁰. Die Bauern sind von Schrecken gezeichnet. Einer von ihnen wälzt sich auf dem Boden. Auf einem Stuhl rechts erkennt man einige Kartons mit Papieren. Vor der Revolution sind Vertreter der Landbevölkerung in der Buchillustration nur sehr selten anzutreffen gewesen und in diesen Fällen ging es auch stets um Wohltaten, die ihnen von adligen Gutsbesitzern erwiesen wurden. So etwa in der Illustration zu »Annette et Lubin« von Hubert Gravelot aus dem Jahre 1765⁷¹ oder Moreau le jeunes Illustration zu Laujons »Les A propos de société«, welche Adlige zeigt, die Landarbeiter nach dem Aufrichten eines Maibaumes mit kühlen Getränken erfrischen⁷². Oder aber sie erschienen pastoral verklärt in Phantasiekostümen mit Hirtenstäben in der Nachfolge Watteaus wie in Gravelots Illustration zu Marmontels Erzählung »La Bergère des Alpes« von 1765⁷³. Moreaus Kupferstich zum »Entretien d'un père avec ses enfants« zeichnet sich demgegenüber jedoch durch ein hohes Maß an Realismus aus. Die Wohnräume und die Kleider der Bauern sind als ärmlich gekennzeichnet. Die Lebensumstände des Armen werden auch ohne die Kontrastierung mit der Welt des Adels bildwürdig. Auch das Interieur in Christophe Guérins Frontispiz zu Jacques Delilles »L'homme des champs« ist durch Verismus und Erzählfreudigkeit gekennzeichnet⁷⁴. Der Gedanke des sozialen Mitgefühls war eines der wesentlichen Elemente der revolutionären Rhetorik.

Sowohl die Illustrationen zu Gessner als auch jene zu Delille zeichnen sich durch einen in früheren Illustrationsversuchen nicht gekannten Kontrast zwischen klassizistischer Stilisierung einerseits und nüchterner Erfassung des proletarischen Milieus andererseits aus. Die Armut wird hier nicht länger sentimental verklärt, wie das etwa noch in den siebziger und achtziger Jahren bei Jean-Baptiste Greuze der Fall war, sondern mit der Gegenwart entnommenen Versatzstücken in Szene gesetzt. Schaut man sich dagegen die Luxusausgabe von Vadés »Œuvres poissardes« von 1796 genauer an, so fällt auf, dass sämtliche Illustrationen Angehörige der städtischen Unterschicht zeigen, die sich jedoch nicht mehr an der Kleidermode der Sansculotten orientieren⁷⁵. Deutlich wird herausgestellt, dass der plebejische Kleiderzwang, der um 1793/94 herrschte, aufgehoben ist. Zielgruppe ist nicht länger das Kleinbürgertum, sondern

68 Vgl. Paul VAN TIEGHEM, *Les idylles de Gessner et le rêve pastoral dans le préromantisme*, Paris 1948.

69 Salomon GESSNER, *Œuvres*, 4 Bde., Paris l'an VII [1799]. (bei Antoine-Augustin Renouard, mit drei Porträts und 48 Illustrationen von J.M. Moreau le jeune).

70 »Qu'est-ce qu'il y a?«, Kupferstich von A. Girardet nach J.M. Moreau le jeune; vgl. BOCHER, *Les gravures françaises* (wie Anm. 3), S. 285 f.

71 »Annette et Lubin«, Erzählung aus: Jean-François MARMONTEL, *Contes moraux*, Bd. 2, Paris 1765, S. 201.

72 Pierre LAUJON, *Les A propos de société*, Paris 1776; BOCHER, *Les gravures françaises* (wie Anm. 3), S. 348.

73 »La Bergère des Alpes«, Kupferstich von H. Gravelot, aus: MARMONTEL, *Contes moraux* (wie Anm. 71), Bd. 2.

74 Jacques DELILLE, *L'homme des champs*, Straßburg 1800 (mit einem Frontispiz von C. Guérin).

75 Jean-Joseph VADÉ, *Œuvres poissardes*, Paris 1796 (bei Defer de Maisonneuve).

das inzwischen wohlhabend gewordene Bürgertum des Directoire, das seinen Reichtum wieder offen zu zeigen pflegt. So fehlen hier denn auch sämtliche Symbole der Revolution wie Kokarden, Phrygenmützen und Bürgerwehr-Bewaffnung sowie die ärmliche durchlöchernte Kleidung der Sansculotten. Stattdessen wird das Wohlleben der neuen Zeit in Szene gesetzt: Tanz, Musik und Tafelfreuden rücken in den Vordergrund. Die *poissards* wirken im Vergleich zu zahlreichen um 1790/92 entstandenen Darstellungen nicht ärmlich, sondern bürgerlich gekleidet und in der Physiognomie idealisiert. Der von Vadé geschaffene *style poissard* zeichnet sich durch die Nachahmung der Sprache der Pariser Fischhändler und der Gäste einfacher Schenken aus⁷⁶. Als Meisterwerk im *genre poissard* gilt das Gedicht »La Pipe cassée« mit seiner rauen Sprache und turbulenten Handlung. Die vier Gesänge, aus denen es besteht, bilden eine Folge von Streitgesprächen, Schlägereien und Wirtshausszenen (Abb. 20 und 21). Die vier (technisch brillanten) Farbstiche der Ausgabe aus dem Jahre 1796 glätten die Grobheiten der literarischen Vorlage, indem sie die Vulgarität der Handlung und die Armut der proletarischen Bevölkerungsschichten idealisieren. Selbst eine öffentliche Zwangsversteigerung und eine Wirtshausrauferei erscheinen so als harmlose Vergnügen. Obwohl die Wahl des Sujets – Szenen aus der Welt der Pariser Markthalen – eine politische Stellungnahme geradezu heraufzubeschwören schien, scheute man diese hier offensichtlich.

Fazit

Die französische Buchillustration entdeckt nach 1789 das Volk als Protagonisten. Aufgabe der Buchillustration wird es nun, die Anwesenheit des Volkes bei bedeutenden Ereignissen zu dokumentieren und den Leser/Betrachter durch Rückenfiguren am unteren Bildrand in die Handlung einzubeziehen. Darstellungen von Arbeitern oder Bauern existierten zwar schon zuvor, doch handelte es sich hier jeweils um erklärende Schilderungen menschlicher Arbeit oft mit Reminiszenzen an Watteau und Gessners Schäferidyllen und Bouchers Verklärungen des Landlebens. Ein neues Sujet erfordert auch neue Darstellungsmodi, eine Aufgabe, von der einige revolutionäre Illustratoren überfordert zu sein schienen und daher lieber traditionelle Motive abänderten. Auch erforderten die rasanten politischen Veränderungen ein rasches Reagieren seitens der Vorlagenzeichner, Stecher und Drucker. Nur so ist es zu erklären, dass immer wieder Bilderfindungen des Ancien Régime aufgegriffen und den modernen Themen angepasst wurden. Unter diesen fanden sich zahlreiche Versatzstücke aus Rousseau-Illustrationen, was nicht verwundert, hat doch Rousseau gerade im »Émile« immer wieder das einfache Leben der Bauern und Handwerker thematisiert. So orientierten sich die revolutionären Almanachverfasser an Rousseaus Idealisierung des Landlebens und zitierten mitunter auch die entsprechenden Rousseau-Illustrationen des Ancien Régime.

Die Marktbedingungen änderten sich rasch. Einigen Verlegern gelang es nicht, sich den wechselnden Käuferinteressen anzupassen. Sie mussten anderen, flexibleren Verlegern Platz machen. Bei den Buchillustrationen der Revolutionszeit zeigten sich

76 Vgl. Alexander Parks MOORE, The »genre poissard« and the French Stage of the Eighteenth Century, New York 1935.

neben christlichen auch volkstümliche Einflüsse und solche aus der belletristischen Buchillustration des Ancien Régime. In Ereignisbildern dagegen versuchten die Künstler zumeist ohne Rückgriffe auf bekannte Kompositionen die aktuellen Ereignisse nach den entsprechend kolportierten Details abzubilden.

Die Schriften Rousseaus spielten insbesondere bei der Indoktrination der Jugend eine bedeutende Rolle. Mit der kindgerechten Erläuterung einiger Motive aus dem »Émile« und dem »Contrat social« glaubte man ein probates Mittel in der Hand zu haben, um die Jugend frühzeitig für die Ideale der Revolution begeistern zu können. Versatzstücke von Rousseau-Illustrationen spielen bei der Bebilderung revolutionärer Katechismen und pädagogischer Schriften eine nicht unerhebliche Rolle. So zeigt etwa der »Almanach d'Aristide ou du vertueux républicain« des Citoyen Bulard eine Gruppierung, die mit ihrer Konzentration auf die ihr Kind säugende Mutter an posthume Rousseau-Apotheosen gemahnt⁷⁷. Die bereits kurz nach dem Tod Rousseaus in den frühen achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts einsetzende Apotheose des Philosophen⁷⁸ brachte zahlreiche Büstenporträts hervor, die die Verehrung von spielenden und lernenden Kindern, von Lehrern und Müttern für den Autor des »Émile« thematisieren. Auf der Suche nach prägnanten Bildmotiven, die das Neue verständlich machen, indem sie an Bekanntes anknüpfen, ließen sich nun die Illustratoren der Französischen Revolution zu Kompositionen anregen, die einen revolutionären Heilsbringer inmitten eines dankbaren und aufnahmebereiten Publikums zeigen. Anklänge an religiöse Heilsvermittlung waren dabei durchaus erwünscht und so setzte sich der Klubist Joseph-Marie Lequinio am 27. November 1791 vor der Nationalversammlung ausdrücklich für die Illustrierung revolutionärer Almanache ein, denn es gelte, die »Pfaffen« mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, das heißt »dem Fanatismus mit Bildern im Sinne der Revolution entgegenzuwirken«⁷⁹.

77 Frontispiz von R. de Launy nach Charles Nicolas Cochin zur Ausgabe des »Émile« in: Jean-Jacques ROUSSEAU, Collection complète des Œuvres, Genf 1782; Citoyen BULARD, Almanach d'Aristide ou du vertueux républicain, Paris An III [1794/1795] (in-32, mit Frontispiz »Aristide explicant les principes de la morale«; vgl. Lise ANDRIÈS, Colporter la Révolution, Montreuil 1989, S. 108, Nr. 147.

78 Vgl. auch: »Arrivée de Jean-Jacques Rousseau aux Champs-Élysées«, Kupferstich von J.M. Moreau le jeune (1780), und »Les Derniers Moments de Jean-Jacques«, Kupferstich von J. Le Cerf nach Moreau le jeune [1801]; BOCHER, Les gravures françaises (wie Anm. 3), S. 97.

79 Zit. nach Rolf REICHARDT, Das Blut der Freiheit. Französische Revolution und demokratische Kultur, Frankfurt a.M. 2002, S. 200.

