



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte
Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris
(Institut historique allemand)
Band 13 (1985)

DOI: 10.11588/fr.1985.0.52121

Rechtshinweis

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.

ROLF REICHARDT

MEHR GESCHICHTLICHES VERSTEHEN DURCH BILDILLUSTRATION?

Kritische Überlegungen am Beispiel der Französischen Revolution*

Geschichte zum Anfassen! So scheint, auf eine zeitgemäße Kurzformel gebracht, der Erfolgstitel derjenigen Historiker zu lauten, die über die Fachkollegen im Elfenbeinturm der Wissenschaft hinaus ein breiteres Publikum zu erreichen suchen, das offenbar der theorieüberfrachteten Strukturgeschichte überdrüssig ist und stattdessen nach lebensnaher Konkretheit und Authentizität verlangt. Hauptsächlich an schriftlichen Quellen hat diese Neuorientierung bereits ihre Fruchtbarkeit erwiesen, wie eine Reihe erzählender Biographien¹ und wie besonders durch glückliche Materialfunde begünstigte anthropologische Fallstudien zeigen². Anhand ikonographischer Quellen sind u. E. – jedenfalls was die Geschichte Frankreichs betrifft – bisher keine gleich überzeugenden Darstellungen gelungen, obwohl sich Bilder zur sinnfälligen Veranschaulichung geradezu anzubieten scheinen. Wie dieser Rückstand der »Historischen Bildkunde«³ sich – wenigstens teilweise – erklärt und aufholen ließe, mag ein Blick auf neue Bildbände zur Geschichte der Französischen Revolution andeuten.

I

Denn im Erfolgssog der zunehmend kulturgeschichtlich-anthropologisch ausgerichteten »Nouvelle Histoire«⁴ und zugleich im publizistischen Vorgriff auf die sich nähernden Zweihundertjahrfeiern von 1789 sind neuerdings fast gleichzeitig fünf illustrierte Revolutionsgeschichten erschienen. Durchweg nicht von Forschern aus dem universitären Bereich, sondern von Sachbuchautoren oder Journalisten verfaßt, erheben sie auf den Umschlägen den immer

* Anlaß dieses Beitrags sind die im folgenden abgekürzt zitierten Quart-Bände von: Denys PRACHE, *La Révolution Française au jour le jour*, Paris (Hatier) 1985, 92 S., 105 Abb., 96 FF; – Bernardine MELCHIOR-BONNET, *La Révolution 1789–1799*, Paris (Larousse) 1984, 172 S., 270 teilw. farbige Abb., 119 FF (= *Histoire de la France illustrée*, t.9); – Jean-Claude HALLÉ, *Histoire de la Révolution Française*, Paris (Nathan) 1983, 199 S., 166 teilw. farbige Abb., 198 FF; – Jacques BOUDET, *Histoire de la France par l'image*, II: De Louis XIV à la Révolution 1848, Paris (Bordas) 1982, 143 und XXII S., 375 Abb., 139 FF; – DERS., *La Révolution Française*, Paris (Bordas) 1984, 176 S., 300 teilw. farbige Abb. 169 FF.

1 Vgl. Laurence STONE, *The Revival of the Narrative*, in: *Past & Present* N° 85 (Nov. 1979) S. 3–24.

2 Emmanuel LE ROY LADURIE, *Montaillou: village occitan de 1294 à 1324*, Paris 1975 (Deutsch: *Montaillou, ein Dorf vor dem Inquisitor*, Berlin 1983); Carlo GINZBURG, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del'500*, Turin 1976 (dt.: *Der Käse und die Würmer: die Welt eines Müllers um 1600*, Frankfurt a. M. 1979); Jacques-Louis MÉNÉTRA, *Journal de ma vie*, prés. par Daniel ROCHE, Paris 1982; Arthur E. IMHOF, *Die verlorenen Welten: Alltagsbewältigung durch unsere Vorfahren und weshalb wir uns heute so schwer damit tun*, 2. Aufl., München 1985.

3 Rainer WOHLFEIL/Trudl WOHLFEIL, *Landsknechte im Bild*, in: *Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geb.*, hg. von Peter BLICKLE, Stuttgart 1982, S. 104–119.

4 Robert DEUTSCH, »La Nouvelle Histoire« – Die Geschichte eines Erfolges, in: *Historische Zeitschrift* 233 (1981) S. 107–129.

wiederkehrenden Anspruch, die Französische Revolution in ihrem Verlauf ›nacherlebbar‹ und ›verstehbar‹ zu machen (PRACHE), zu neuem ›Leben zu erwecken‹ (MELCHIOR-BONNET; BOUDET, Révolution), ja im Sinne der Nouvelle Histoire tiefer zu deuten (BOUDET, Histoire). Lösen die werbewirksam aufgemachten und in hoher Auflage gedruckten Bildbände diese Versprechen ein?

Am rudimentärsten bleibt der die Jahre 1788 bis 1795 umfassende Band von Denys PRACHE, Autor zahlreicher illustrierter Sachbücher für Jugendliche⁵. Gemäß dem Titel seines Buches (›...au jour le jour‹) verfährt er rein chronistisch, indem er einer bloßen Ereignisaufzählung nach Art des »Ploetz« (am linken Seitenrand) auf dem verbleibenden Rest der Seite in Auswahl Historienbilder zuordnet, in die er eigene erzählende Kurztexte einblendet, ohne aber die geringsten Angaben zu Autor, Titel, Entstehungszeit, Gattung, Technik oder Fundort der Illustration zu liefern. Die meisten Abbildungen sind so stark retuschiert, auf Ausschnitte zurechtgestutzt und durch Texteinblendungen in ihrem Bildraum zerrissen, daß ihr originaler Charakter und damit ihr Quellenwert zu einem großen Teil verloren geht. Eine von Porträts begleitete Reihe biographischer Notizen zu den bekanntesten Revolutionären (S. 75–85), einige Karten (88–91) und ein sich mit 18 Begriffen begnügendes »Vocabulaire révolutionnaire« (S. 92) am Schluß des Bandes suchen den Eindruck einer allseitigen ›Dokumentation‹ abzurunden.

Im Rahmen einer Illustrierten Geschichte Frankreichs – laut Rückentitel »2000 ans d'images« – legt die Geschichtsschriftstellerin Bernardine MELCHIOR-BONNET⁶ einen inhaltlich wie technisch wesentlich qualitativere Band vor. Die klaren, ziemlich farbgetreuen, allerdings oft ausschnittshaften und undatierten Abbildungen, denen knappe Autoren- und Besitzhinweise beigegeben sind, begleitet ein sachlicher und genauer Abriss der revolutionären Ereignisse, gefolgt von einer »Chronologie« (161–164) und wiederum biographischen Porträts in alphabetischer Reihenfolge (165–72). Freilich: indem die Verfasserin – gewiß auch aus Rücksicht auf die vorgegebene Konzeption des Verlages – die Revolutionsgeschichte nach Jahren ›gliedert‹ und jedem Jahr gleichmäßig zehn jeweils als Einheit gestaltete Doppelseiten zuteilt, preßt sie den Stoff in sachfremde Schablonen, die auch von dem jedes Kapitel einleitenden symbolkräftigen ›Titelbild‹ nicht entscheidend aufgelockert werden.

Den ästhetisch ansprechendsten und technisch hochwertigsten, wenn auch auf die Jahre 1787–94 begrenzten Band der vorliegenden Neuerscheinungen verdanken wir Jean-Claude HALLÉ, Reporter bei »Paris Match« und bei »Express«, Autor von einem halben Dutzend Reportagen über Sport, Reisen und politische Parteien⁷. Der Lebendigkeit seines erzählenden Textes, der zwischen den Zeilen eine gute Kenntnis der neueren Forschungsliteratur andeutet, durch zupackende Zwischenüberschriften gegliedert, durch Einschübe von Details und Quellenausügen aufgelockert ist, entspricht die große Suggestivkraft der Abbildungen. Diese wird jedoch zum einen großenteils durch Kunstgriffe erreicht (Ausschnittvergrößerungen, silhouettenhaftes Herausgreifen einzelner markanter Figuren), welche die ursprünglichen Bilder, wie die Zeitgenossen sie sahen, stark verändern und heutigen Sehgewohnheiten anpassen; zum anderen bleibt sie unkontrolliert, weil die Legenden zu den einzelnen Abbildungen keinerlei dokumentarische und quellenkritische Hinweise enthalten. Diese »réportage moderne sur la Révolution«, wie ein Werbetext sie nennt, veranschaulicht somit weniger die Bildwelt der Revolutionäre als vielmehr das Bild, das sich der heutige – mehr oder weniger naive – Betrachter von den dramatischen Ereignissen der Revolution macht.

Daher wird der mehr an Treue zum geschichtlichen Zeitkolorit und an genauen ikonographischen Daten interessierte Leser trotz allem dem Band des Sachbuch-Historikers Jacques

5 Mit wechselnden Koautoren hat er u. a. verfaßt: *Le règne des dinosaures*, Paris 1981; *Dis-moi, Denys, qui sont ces femmes de la Bible?*, Paris 1983.

6 Sie veröffentlichte u. a.: *La Conspiration du général Malet*, Paris 1963; *Jérôme Bonaparte ou l'envers de la conquête*, Paris 1979.

7 *Football story: les Onze de France*, Paris 1978; *Par la grande route des chemins creux*, Paris 1978; *L'Avant-centre*, Paris 1982.

BOUDET⁸ den Vorzug geben. Bietet Boudet schon auf den vierzig Seiten, die seine im Alleingang verfaßte dreibändige »Histoire de France par l'image« der Revolution widmet (Bd. 2, S. 70–111), verhältnismäßig viele halbwegs vollständige Reproduktionen weniger bekannter und auch allegorischer Bildblätter, obwohl Text und Nachweise einer rigorosen Beschränkung unterliegen, so hat er in seiner »Révolution Française« nicht nur solche Abbildungen vermehrt und mit knappen Nachweisen in besonderer Schrift ausgestattet, sondern auch den handbuchartigen Haupttext wesentlich erweitert, durch zahlreiche drucktechnisch klar abgesetzte Quellenzitate⁹, problemorientierte Karten¹⁰ und Generationentabellen der Revolutionäre (S. 36–39) angereichert. Kurze Kapitel zu den Revolutionsfesten (S. 50–51), den politischen Clubs und Zeitungen (58–59), zur »révolution culturelle« des Jahres II (S. 100–111) sowie einer rudimentären Frauenbewegung (112–15) dringen über die vorherrschende Ereignisgeschichte sogar zu einigen systematischen Gesichtspunkten vor, was chronologische und biographische Anhänge freilich wieder einschränken. Als einziger wird dieser Band durch ein Register erschlossen.

Trotz des Gesagten unterscheiden sich die vorgestellten Neuerscheinungen nun aber nicht grundsätzlich, sondern nur graduell, wenn man fragt, welchen Erkenntnisgewinn sie eigentlich erzielen. Die Antwort ist nicht zu umgehen: keinen wesentlichen. Denn – mehr oder weniger gelungen – erzählen sie im Grunde alle die gleiche Ereignisgeschichte der Französischen Revolution – eben nur in Bildern. Diese helfen gewiß, daß sich der Betrachter besser vorstellen kann, wie das Marsfeld beim ersten Föderationsfest angelegt war, wie Danton aussah oder wie die Sektionäre am 10. August 1792 die Tuileries stürmten; doch damit illustrieren sie letztlich nur Bekanntes, im jeweiligen Haupttext einmal mehr Erzähltes, ohne daß ihre Eigenwelt, ihre mentalitätsgeschichtliche Aussagekraft nennenswert berücksichtigt und genutzt würden. Ein so geringer Ertrag, der in keinem Verhältnis zum erheblichen verlegerischen Aufwand steht, erklärt sich vordergründig dadurch, daß die genannten Autoren alle das neuere Schrifttum zur historischen Ikonologie im allgemeinen wie zur revolutionären Ikonographie im besonderen¹¹ offenbar nicht zur Kenntnis genommen haben (keiner der Bildbände macht auch nur die spärlichsten bibliographischen Angaben). Seine tieferen Ursachen aber liegen in einem ganzen Bündel typischer Unterlassungen, deren gemeinsamer Nenner in der mangelnden Bereitschaft besteht, sich ernsthaft auf das geschichtliche Bildmaterial einzulassen.

II

Das zeigt sich bei allen vorgestellten illustrierten Revolutionsgeschichten erstens in der Unterordnung der Abbildungen unter einen vorgegebenen historiographischen Text, der natürlich jeweils so gekürzt oder gelängt ist, daß er ungefähr dieselben Dinge betrifft wie äußerlich die nebenstehenden Bilder, der aber eigentlich keiner Ikonographie bedarf. Als bloße Illustration der vom Text genannten Tatsachen bleiben sie Wiederholungen, Duplizierungen in einem anderen Medium. Daß sie selber zugleich oder hauptsächlich noch ganz andere, bisher unbemerkte Aussagen enthalten könnten, wird nicht einmal erwogen. Vielmehr werden sie so eingesetzt, als sei ihr geschichtlicher Sinn auch für das moderne Auge ohne weiteres unmittelbar

8 Siehe auch J. BOUDET, *Chronologie universelle*, Paris 1983.

9 Allerdings sind die bibliographischen Nachweise oft ungenügend oder sie fehlen überhaupt, so bei Zitaten aus den *Cahiers de doléances* (S. 11 und 13), aus Zeitungen und Parlamentsreden ohne Datumsangabe (63, 75, 81, 87, 99, 113, 141) oder (so S. 46, 49, 53, 55, 59, 101) aus den Briefen von Nicolas RUAULT, *Gazette d'un Parisien sous la Révolution. Lettres à son frère 1783–1796, textes rass.* par Anne VASSAL, Paris 1976.

10 Auf S. 41, 68 und 92 werden stillschweigend Karten übernommen aus Michel VOVELLE, *La chute de la monarchie, 1787–1792*, Paris 1972, Fig. 18 S. 129; sowie Marc BOULOISEAU, *La République jacobine, 10 août 1792–9 thermidor an II*, Paris 1972, Fig. 1 und 3 S. 27 und 81.

11 Siehe die in den Anmerkungen 3, 13–15, 19, 22, 24, 28, 31 und 43 genannten Veröffentlichungen.

einsichtig. Deshalb stehen die begleitenden Texte zwar äußerlich neben den Abbildungen, gehen aber nirgends wirklich auf sie ein. Das gilt sogar für BOUDET: begnügt sich sein Haupttext damit, hinter den jeweils am Schluß genannten Fakten auf die Nummern der entsprechenden Abbildungen zu verweisen (die »engste« Verknüpfung von Text und Bild in den vorliegenden Bänden), so fügt er nach der Bild-Legende im Kleindruck ergänzende Tatsachen hinzu, die aber mit der Abbildung selbst in der Regel wenig zu tun haben.

Dies rein äußerliche, fast beziehungslose Nebeneinander von Bild und Erzählung fällt nur deshalb nicht sogleich auf, weil sich die genannten Bildbände zweitens auf die Ereignisgeschichte der Revolution beschränken: in ihnen feiert die der Nouvelle Histoire diametral entgegengesetzte Auffassung, daß große Männer, Parlamente und Schlachten die Geschichte bestimmten, fröhliche Urständ. Dementsprechend bestehen die ausgewählten Illustrationen hauptsächlich aus Porträts und Historienbildern – als erschöpften sich diese in der spiegelartigen Abbildung vergangener Wirklichkeit –, während allegorisch-symbolische Bilder zwar nicht ganz fehlen, aber lediglich als Zeugnisse der Ereignisgeschichte oder als bloße Lückenfüller dienen (letzteres bei PRACHE, S. 81, 87 und 92). Ein solches Verfahren übersieht nicht nur die genuinen, durch keine anderen Quellen ersetzbaren Aussagen der Bilder, es verfehlt damit auch zugleich die gerade hier greifbare mentale Dimension der Französischen Revolution. Versteht man die Ikonographie der Revolutionszeit als ein Zeichensystem, als verbildlichte Sprache, so gilt für sie das gleiche, was zwei Zeugen der Revolution und hervorragende Kenner der von ihr hinterlassenen Überlieferung festgestellt haben:

Ce n'est rien que de savoir l'histoire des émeutes, des insurrections, de la guerre civile: dans tout cela, en effet, la révolution montre, pour ainsi dire, ce qu'elle a de naturel et d'extérieur; elle n'est plus que le drame des passions humaines. Ceux qui veulent la comprendre de manière à la sentir comme les contemporains eux-mêmes doivent en chercher les terreurs autre part. Elles sont dans les mots que la révolution a créés, ou auxquels elle a donné un sens nouveau[...]¹²

In der Tat zeugen geschichtliche Texte und Bilder zwar vordergründig von der materiellen Wirklichkeit der Tatsachen und Dinge als solcher, letztlich aber sind sie Ausdruck einer sozial vorgeprägten Wirklichkeitssicht, die erst recht eigentlich Wahrnehmungsfähigkeit und Handeln lenkte. Daß die Quellen somit der Niederschlag einer gesellschaftlichen Wirklichkeit sind, die keine bloße Spiegelung der objektiven Realität, sondern deren Filterung, Auswahl und Umformung ist, dies gilt für Historien- wie für allegorische Bilder – bei letzteren ist es nur offensichtlicher.

Drittens leidet die Bildauswahl der genannten Bände nicht allein unter einem oberflächlichen, einseitig ereignisgeschichtlichen Verständnis von historischer Wirklichkeit, sondern auch darunter, daß sie die politisch-sozialen Funktionen der Bilder in der Revolution nicht berücksichtigt, daß sie funktional ganz verschiedene Bilder auf ein und dieselbe Ebene stellt. Gemeint ist vor allem die Gleichstellung der Druckgraphik mit Gemälden bzw. Zeichnungen und der starke Anteil der beiden letztgenannten Gattungen – von einem Drittel bei BOUDET bis zur Hälfte bei MELCHIOR-BONNET. Nun gibt es natürlich Gemälde wie Davids »Marat«, aus denen sich bei Einbeziehung ihres ganzen publizistischen und politisch-sozialen Umfeldes eine höchst aufschlußreiche Zeitinterpretation herauslesen läßt¹³ und die in der Revolutionszeit auch eine gewisse Bekanntheit erreichten, weil sie etwa bei Umzügen mitgeführt wurden, in einer der alle zwei Jahre im Louvre veranstalteten Ausstellungen zu sehen waren oder als Vorlagen zu Stichen dienten und in dieser Form vervielfältigt wurden. Aber im allgemeinen handelt es sich bei Gemälden und Zeichnungen zur Französischen Revolution – meist Porträts und Historienbilder – doch um singuläre Schöpfungen der Hohen Kunst ohne nachweisbare

12 P.J.B. BUCHEZ/P.C. ROUX (Hg.), Histoire parlementaire de la Révolution française, t. 24, Paris 1836, S. 420.

13 Vgl. Klaus HERDING, Davids »Marat« als »dernier appel à l'unité révolutionnaire«, in: Idea 2 (1983), S. 89–112.

gesellschaftliche Funktion und Wirkung. Die in unseren Bildbänden besonders oft wiederkehrenden Gouachen der Brüder Le Sueur zum Beispiel¹⁴ entstanden zur persönlichen Übung und Erinnerung und blieben im Privatbesitz der Maler; ihre ansprechenden Farben, ihr – aus heutiger Sicht – naiver Charme und ihre szenische Dichte können bei genauer Betrachtung über die Vordergründigkeit ihrer Zeitdeutung nicht hinwegtäuschen.

Ganz anders die revolutionäre Druckgraphik. Ihre vervielfältigten, vergleichsweise billigen, von Straßenhändlern kolportierten Blätter, oft »caricatures« genannt, erreichten ein breites Publikum, unterstützten als Beilagen die politische Meinungspressen¹⁵, prägten als Plakate revolutionäre Parolen ins kollektive Gedächtnis ein¹⁶, nutzten besonders die neue technische Möglichkeit der Radierung, um mit erhöhter Schnelligkeit auf die Tagesaktualität einzugehen, und fungierten somit neben Zeitungen, Flugschriften und Liedern als wesentliches Medium der politischen Öffentlichkeit, als Informations- und Meinungsträger zumal für nicht alphabetisierte soziale Gruppen, als Mittler zwischen Schrift- und Oralkultur. Zeitgenössische Kritiker der Revolution haben die mit ihr ansteigende Flut und ungehinderte Verbreitung wirkungsvoller Flugblattgraphik sogleich mit Bestürzung registriert: *Il est [...] surprenant que la municipalité de Paris, qui fait enlever les boues et les ordures, ne fasse pas brûler les caricatures dégoûtantes dont les quais sont couverts*¹⁷. Die besondere Aufmerksamkeit von Revolutionsgegnern galt gerade den allegorischen Gravüren und ihrer Interpretation der Gegenwart:

*On a observé que dans toutes les révolutions les caricatures ont été employées pour mettre le peuple en mouvement, et l'on ne saurait disconvenir que cette mesure ne soit aussi perfide que ses effets ne sont prompts et terribles. Les caricatures sont le thermomètre qui indique le degré de l'opinion publique*¹⁸.

Tatsächlich betrieben die Revolutionäre immer systematischer eine regelrechte Bilddidaktik und -propaganda¹⁹, die unter der Jakobinerdiktatur ihren Höhepunkt erreichte, aber auch

14 Näheres im Ausstellungskatalog der Pariser Archives Nationales: *La Révolution Française. Catalogue par Martine GARRIGUES*, Paris 1982, S. 82–96.

15 Ohne Erwähnung von Beischriften und zugehörigen Artikeln, teils als Ausschnitte, allenfalls mit dem Hinweis »Gravure anonyme«, bringen unsere Bildbände mehrere Radierungen aus der auflagenstarken radikalen Pariser Wochenzeitung »Révolutions de Paris«: HALLÉ bringt S. 94–94 eine Vergrößerung des Blattes »Fameuse journée du 20 juin 1792«, 98:151 mm, aus Nr. 154 (16.–23.VII.1792) zu S. 548; BOUDET, *Histoire*, S. 84–85, bringt das Blatt »Journée des sans culottes«, 148:120 mm, aus Nr. 154 zu S. 548; BOUDET, *Histoire*, S. 88–89, bringt die Hälfte des Doppelbildes »Place vendôme. Le XI Août 1792 les parisiens reprennent une mesure qu'ils avoient tort de ne pas mettre en exécution le 20 Juin 1791. Ils abbatirent les Statues de Louis XIV...«, 98:165 mm, aus Nr. 161 (4.–11.VIII.1792) zu S. 240; DERS., *Révolution*, S. 70, bringt eine Hälfte des Blattes »Massacre des Prêtres insermentés dans le Couvent des cidevant Carmes du Luxembourg, au nombre de cent-soixante trois, et des prisonniers de la Prison de la force au nombre d'environ trois cents«, 98:169 mm, aus Nr. 165 (1.–8.IX.1792) zu S. 428; DERS. bringt ebd. S. 85 das Blatt »Emprisonnemens arbitraires«, 149:97 mm, aus Nr. 191 (2.–9.III.1793) zu S. 437. – Überhaupt nicht berücksichtigen unsere Bildbände die politischen Gravüren etwa der Zeitungen »Actes des Apôtres« und »Révolutions de France et de Brabant«. Vgl. dazu Jack R. CENSER, *The Political Engravings of the »Révolutions de France et de Brabant«, 1789 to 1791*, in: *Eighteenth-Century Life* 5 (1979) S. 105–122.

16 Von den hier besonders einschlägigen Plakaten des Verlegers Basset bringt BOUDET (*Histoire*, S. 90 und 100) drei Abbildungen, ohne auf sie einzugehen; HALLÉ (S. 5, 29, 75, 93, 121, 155) beeinträchtigt den emblematischen Charakter von Bassets Plakaten, indem er in ihrem symbolgeschmückten Rahmen die originalen Revolutionslosungen durch seine Kapitelüberschriften ersetzt.

17 So das anonyme Pamphlet-Wörterbuch: *Petit Dictionnaire des grands hommes et des grandes choses qui ont rapport à la Révolution, composé par une société d'aristocrates...*, Paris 1790, S. 68.

18 Jacques-Marie BOYER-BRUN, *Histoire des caricatures de la révolte des Français*, t.I, Paris 1792, Vorw.

19 F.-A. AULARD, *L'Art et la Politique en l'an II*, in: DERS., *Études et leçons sur la Révolution Française*, Sér. I, Paris 1893, S. XX–XX; David L. DOWD, *L'art comme moyen de propagande pendant la Révolution française*, in: *Actes du congrès national des sociétés savantes, Section d'histoire moderne et contemporaine* 77 (1952) S. 411–423; Lynn HUNT, *Engraving the Republic: Prints and Propaganda in*

unter der Direktorialregierung, wenngleich reduziert und weniger radikal, fortgeführt wurde. Ein Architekt und Abgeordneter sprach die Meinung vieler Politiker aus, als er am 5. April 1799 im Rat der Fünfhundert zur Flugblattgraphik sagte:

*Son utilité rivalise avec celle de l'imprimerie. Par elle on peut multiplier, à peu de frais, des sujets patriotiques et moraux, dont la vue doit influer, plus qu'on ne pense, sur l'opinion publique*²⁰.

Gleichzeitig bestätigt ein Beobachter, der sich unter der Terreur zum Konservativen gewandelt hatte, mürrisch die anhaltende Öffentlichkeit der Revolutionsgravüren trotz zunehmender Zensur der Zeitungen:

*Les caricatures semblent vouloir les remplacer, et former une addition à la liberté illimitée de la presse. Les passans s'arrêtent en foule au devant des marchands d'estampes [...]*²¹.

Zu alledem geben die genannten Bildbände nicht einmal einen Hinweis. Und wo sie Gravüren abbilden, da ziehen sie denn auch weithin ereignisgeschichtliche Illustrationsgraphik, die dem politischen Tageskampf entrückt ist, der engagierten Allegorese vor. Am häufigsten und durchgängigsten reproduzieren sie Blätter der Stecher Berthault und Duplessi-Bertaux: mit großem Zeitabstand zu den dargestellten Ereignissen langwierig gearbeitete Kupferstiche, die dem für wohlhabende Subskribenten bestimmten repräsentativen Werk »Tableaux historiques de la Révolution française« (1791–1804)²² entstammen. Mit ähnlicher Vorliebe wiederholen sie dann auch die bekannten Historienbilder von Helman nach Zeichnungen von Monnet – Radierungen mit illustrativem Charakter, die der geschäftstüchtige Stecher 1798 unter dem bezeichnenden Titel »Principales journées de la Révolution« vereinigte und zu 36 livres im Dutzend feilbot²³. Einen politisch engagierten Stecher wie Villeneuve aber, der sich auf revolutionäre Allegorie und Sinndeutung spezialisierte, erwähnen sie selbst dann nicht, wenn sie (versehentlich?) eins seiner zahlreichen Blätter aufgreifen (siehe unten).

Es liegt schließlich in der Konsequenz der aufgezählten Versäumnisse, daß die vorliegenden illustrierten Revolutionsgeschichten sich wenig bis überhaupt nicht um die Autoren, Titel, häufigen Beischriften, Erscheinungsjahre, um das Format, den Fundort (Signatur innerhalb einer Sammlung), den publizistischen Kontext, die Verbreitung und Rezeption der von ihnen abgebildeten Blätter kümmern, obwohl all diese Daten für die Funktionsbestimmung und Interpretation des jeweiligen Bildes wichtige, teils entscheidende Hinweise liefern. So unterlaufen Anachronismen wie die, daß Holzschnitte und Stiche des 19. Jh. (BOUDET, Révolution, S. 97 Abb. 3, S. 111 Abb. 5, S. 136 Abb. 2), ja sogar Bilder aus den modernen Revolutionsfilmen von Renoir und Wajda bzw. Szenenfotos aus dem Théâtre du Soleil von Mnouchkine (HALLÉ, S. 44, 51, 101–159, 170–71) benutzt werden, um die historische Revolution zu »vergegenwärtigen«. Auch BOUDET, der noch am ehesten dokumentarische Angaben macht und in seinen Annotationen gelegentlich Auszüge aus den Beischriften der Gravüren zitiert, läßt bei den Abbildungen die originalen Schriften oft beiseite. Dabei kennzeichnet es die revolutionäre Flugblattgraphik als semiorales Kommunikationsmedium in besonderem Maße, daß in ihr Bild und Beischriften eine sich wechselseitig erhellende unauflösliche Einheit bilden. Das gilt selbst

the French Revolution, in: *History Today* 30 (1980) S. 11–17; Enrico CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione: Ideologie e politiche nella Francia rivoluzionaria*, in: *Ricerche di storia dell'arte* 13/14 (1981) S. 5–20.

20 Jean-Nicolas TROUILLE, *Discours prononcé en faisant hommage d'une estampe à la gloire de la Liberté triomphante, ouvrage postum de Vincent Vangelisty*, Paris, an VII, S. 3.

21 Louis-Sébastien MERCIER, *Le Nouveau Paris*, vol. III, Paris, an VII (1798), chap. XCIV (»Caricatures, folies«), S. 164.

22 Die begleitenden Texte u. a. von Fauchet und Chamfort werden in keinem Fall berücksichtigt. Vgl. Maurice TOURNEUX, *Les »Tableaux historiques de la Révolution« et leurs transformations. Étude bibliographique*, in: *La Révolution française* 15 (1888) S. 123–161.

23 Anzeige im *Moniteur* vom 8. Juni 1798, an VI, Nr. 260, abgedr. in: *Réimpression de l'ancien Moniteur*, t. 29, Paris 1847, S. 286.

für die ereignisgeschichtliche Graphik wie die »Gravures Historiques des principaux événements depuis l'ouverture des États-Généraux de 1789« von Janinet, von Ende 1789 bis Anfang 1791 wöchentlich erscheinende Hefte, bestehend aus einer jeweils vierseitigen tagespolitischen Reportage und einer zugehörigen schwarz lavierten Radierung, wobei zwölf Hefte der Oktavausgabe 4 livres, die einzelne Radierung nur 8 sols kosteten²⁴. Sofern nun die obigen Bildbände diese wichtige Quelle überhaupt berücksichtigen, reißen sie Bild und Text auseinander, indem sie entweder nur die – um Originaltitel und -legende beschnittene – Gravüre reproduzieren²⁵ oder nur einen Auszug aus der zugehörigen Reportage abdrucken²⁶, nie aber beides zusammen bringen.

Es scheint naheliegend, die vorgebrachte Kritik mit der Entgegnung zurückzuweisen, sie verkenne das Nebeneinander von populärem und wissenschaftlichem Buchmarkt und beurteile für ein breites Publikum bestimmte »Bilderbücher« nach unangemessen strengen Kriterien einer spezialistischen Fachwissenschaft. Aber solche Einwände übersehen, daß die meisten der genannten illustrierten Revolutionsgeschichten durch den hohen historiographischen Anspruch, mit dem sie auftreten, falsche Lesererwartungen wecken und daß auch von namhaften Revolutionshistorikern gegensätzlicher Richtung verfaßte Gesamtdarstellungen Bildmaterial (wenn überhaupt) ähnlich flüchtig und ereignisgeschichtlich-illustrativ verwenden²⁷. Insofern betrifft unsere Kritik den bisher vorherrschenden Umgang mit der geschichtlichen Revolutionsikonographie überhaupt, der sich heute eigentlich noch auf dem gleichen Stand befindet wie um 1889 zur Zeit der Hundertjahrfeiern²⁸.

III

Daher soll im folgenden versucht werden, die vorgebrachte Kritik positiv zu wenden und an einigen der in den besprochenen Bildbänden reproduzierten Blätter zu skizzieren, wie man die Revolutionsgraphik als historische Quelle sachgerechter und tiefer auswerten könnte.

Als Beispiel für den Übergangs- und Krisencharakter der Kunst der Revolutionszeit mag Davids berühmte Darstellung des Ballhauschwures vom 20. Juni 1789 dienen, von der die obigen Bände gleich dreimal die Nachschöpfung als Aquatinta-Radierung von Jean-Pierre-Marie Jazet (große Version) abbilden²⁹. Doch das Bild spricht nur teilweise wie selbsttätig »für sich selbst«. Es bleibt zu ermitteln, daß es sich hier um einen der frühesten und herausragendsten Fälle politisch-demokratischer Auftragskunst handelt. Schrieb doch der Pariser Jakobinerclub Davids Bild zur Subskription aus, um es der Nationalversammlung zu stiften, und sammelte für den Künstler bis zum 22. Juni 1791 nicht weniger als 5631 livres. Das Bild, welches

24 Émile DACIER, Les »Gravures historiques« de Janinet, in: *L'Amateur d'estampes*, année 31 (1928) S. 161–XX, sowie année 32 (1929) S. 14ff. und 44ff.

25 MELCHIOR-BONNET bringt auf S. 19 ohne jeden Nachweis einen Ausschnitt des Blattes »Événement du 6 Octobre 1789« aus der 35. Lieferung der Gravures historiques; ähnlich BOUDET, *Révolution*, S. 44, das Blatt »4^e Événement du 5 8^{bre} 1789. Les Femmes Parisiennes siégeant à l'Assemblée Nationale parmi les Députés« aus der 32. Lieferung derselben.

26 BOUDET, *Révolution*, S. 43 und 51, mit Textauszügen aus Lieferung 30 (»2^e Événement du 5 Octobre 1789...«) und 43 (»Événement du 7 Juillet 1790«), S. 3 und 3–4 der Oktavausgabe der Gravures historiques.

27 François FURET/Denis RICHEL, *La Révolution*, I–II, Paris 1965–66. Der Haupttext dieses Werkes geht überhaupt nicht auf die in es eingestreuten Bilder ein, so daß er mehrfach alleine nachgedruckt werden konnte; eine deutsche Übersetzung verstärkt noch die auf Personen und Ereignisse konzentrierte Bildauswahl (FURET/RICHEL, *Die Französische Revolution*, Frankfurt a. M. 1968, Nachdr. München 1984). Siehe auch Albert SOBOUL, *La Civilisation de la Révolution Française*, II, Paris 1982.

28 Vgl. u. a. Hippolyte-Albert GAUTIER, *L'An 1789: événements, mœurs, idées, œuvres et caractères*, Paris 1888; Armand DAYOT, *Le Révolution française: Constituante, Législative, Convention, Directoire d'après des peintures, sculptures, gravures, médailles... du temps*, Paris 1896–97.

29 MELCHIOR-BONNET, S. 4–5; BOUDET, *Histoire*, S. 73; DERS., *Révolution*, S. 30.

anspielungsreich u. a. die ikonographische Tradition des ›Salvator Mundi‹ revolutionär umfunktionierte, erreichte schon als im Salon von 1791 ausgestellte Zeichnung große öffentliche Resonanz: *Le superbe dessin du serment au jeu de paume, par David, est le seul objet capable de prouver que le patriotisme & l'amour de la liberté échauffent le génie, mieux encore que l'envie de plaire à un despote qui paie bien*³⁰. Und die Resonanz vervielfältigte sich noch durch mehrere Stiche, die nach der Zeichnung angefertigt wurden. Diese Übergangsstellung von Davids Bild zwischen Einzelwerk und Massenware erweist sich zugleich als Krisensymptom im tieferen Sinne, weil hinter ihr das Scheitern des in Auftrag gegebenen Gemäldes steht; denn es gelang David nicht, die zählebige Konvention der Einzelpersonendarstellung künstlerisch zu überwinden in einer neuen Sichtweise der politischen Menge, auf die er sich vom fernen Standpunkt des unbeteiligten Beobachters zum Blickwinkel des unmittelbaren, engagierten Zeugen zubewegte. So bezeugt sein Bild vordergründig ein historisches Ereignis, letztlich aber die Schwierigkeit, das neue Phänomen der Revolution zu verarbeiten³¹.

Nicht nur die Entstehungs-, Werk- und Rezeptionsgeschichte der revolutionären Bildflugblätter, auch ihre stillschweigenden, für zeitgenössische Betrachter jedoch offensichtlichen Bezüge zu anderen Gravüren, ihre Zugehörigkeit zu Bildfolgen liefern oft erst den Schlüssel zu einer angemessenen Einordnung und Interpretation. So gehört das bei BOUDET (Révolution, S. 28) ohne weitere Erklärungen abgebildete Blatt »Des Capitaneries et Gardes des Chasses Delivrez nous Seigneur« zu einer Trilogie anonymer kolorierter Radierungen (1788/89), von denen die beiden anderen betitelt sind »Des Suppots de la Chicanne Delivrez nous Seigneur« und »De la Visite des Commis de Barrieres et des Aydes Delivrez nous Seigneur«³². Zusammen verbildlichen die drei Blätter ein Klagegebet, das die staatlich gestützten Mißstände und sozialen Ungerechtigkeiten des Ancien Régime anprangert: von dem grundherrlichen Waldhüter, der einen Bauern beim Wildern eines armseligen Kaninchens verhaftet, über den Richter, der sich von demselben Bauern mit Geld und – wiederum – einem Kaninchen bestechen läßt, bis hin zum Zollwärter der verhaßten Pariser Mautschranken, der bei einer Bäuerin offenbar mehr als nur ihren Korb ›kontrolliert‹.

Weitgehend ungenutzt bleibt die revolutionäre Zeichensprache auch, wenn man die bekannte kolorierte Radierung vom Sommer 1789, auf der ein Bauer als tiefgebeugtes Lasttier seine Ausbeuter – einen Geistlichen und einen Adligen – auf dem Rücken schleppt, einfach für sich allein in allzu starker Verkleinerung abbildet³³. Denn der volle Sinn und Reiz dieses populären, bis in die französische Provinz hinein mehrfach kopierten Blattes³⁴ lag für die Zeitgenossen eben darin, daß es zusammen mit einem zweiten, gleich aufgebauten Bild eine polare Einheit bildete:

Chez tous nos imagiers tant chez ceux du palais royal, que sur les boutiques des marchands de tableaux, on voit des estampes dont la populace s'amuse infiniment, & qui l'entretiennent dans sa haine pour l'aristocratie; ce sont des charges ou caricatures symboliques mais parlantes. L'une représente un vieux paysan courbé et marchant à quatre pattes, portant sur son dos un noble & un évêque, avec ces mots au bas de la caricature: ça durera-t-il toujours? L'autre représente ce meme paysan, ayant sur l'épaule un

30 Bericht der Zeitung Révolutions de Paris N° 119 (15.–22.X.1791), S. 126 f.

31 Wolfgang KEMP, Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel-Jahrbuch N.F. 4 (1973) S. 249–270; Philippe BORDES, ›Le Serment du Jeu de Paume‹ de Jacques-Louis David, Paris 1983, insbes. S. 39–44, 48–51 und 85–87 sowie S. 69–76 (Pressestimmen) und 127 (Kritik an Kemp in Anm. 113).

32 Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Collection de Vinck (im folgenden zitiert: Coll. de Vinck), Nr. 2832, 2834 und 2836, jeweils 240:203 mm; ebd. Nr. 2833 und 2835 das gleiche in kleinerem Format.

33 A faut esperer q'eu jeu la finira ben tot, anonym, 1789, 193:139 mm (Coll. de Vinck, Nr. 2793); abgebildet mit Titel und Legende bei HALLÉ (S. 38), ohne diese bei BOUDET, Histoire, S. 72, und DERS., Révolution, S. 11.

34 Coll. de Vinck, Nr. 2794 und 2795, 181:123 und 202:145 mm.

*bâton, au bout duquel est pendu un lievre & monté sur un prêtre, & un noble qu'il fait chevaucher doucement, en disant: il est tems que ça finisse*³⁵.

Auf der einen Seite also der unterdrückte und, wie Beischriften verdeutlichen, Tränen des Schmerzes und der Wut erstickende Bauer, dem Kaninchen und Tauben – durch Privilegien der Aristokratie geschützt – die Ernte wegfressen, aus dem Bischof und Abbé, Herzog und Graf den Zehnten, den Fron- und Militärdienst, die Grund-, Salz- und Tabaksteuer herauspressen und den sie obendrein bis aufs Blut drangsaliieren (*Rouier de sang* steht auf dem Degen des Edelmanns); auf der anderen Seite³⁶ derselbe Bauer selbstbewußt auf seinen früheren Unterdrückern reitend, mit dem Freudenruf *Vive le Roi, Vive la Nation* in die Hände klatschend, über der Schulter ein Kaninchen für den häuslichen Kochtopf, zu seinen Füßen die erlegten Tauben und eine unbeschädigte Ernte, während Adel und Geistlichkeit – gemäß der Waage der Gerechtigkeit – auf Freiheit, Gleichheit, eigene Steuerleistung, *Soulagement du Peuple* und patriotischen Waffendienst (*Pour proteger la Nation* steht nun auf dem Adelsdegen) verpflichtet werden, wofür der Bauer *Paix et Concorde* hält: eine höchst prägnante bildliche Verarbeitung der sozialen Umbruchserfahrung von 1789, der von den Parlamentsbeschlüssen des 4. August ausgelösten Hoffnungen und Illusionen.

Daß die Revolutionsgravüren ferner nicht einhellig objektive Sachverhalte darstellen, sondern untereinander um die gesellschaftliche Wertung und Interpretation bestimmter Schlüsselvorgänge und -themen kämpfen (dies eine andere Form der ›Serie‹), zeigen verschiedene Blätter zum 20. Juni 1792, als die Sansculotten in die Tuileries eindrangen und den König zwangen, die Jakobinermütze aufzusetzen und auf das Wohl der Nation zu trinken. Während eine konstitutionalistisch bis royalistisch orientierte kolorierte Aquatinta-Radierung das Ereignis als aufrichtige Erneuerung des Bundes zwischen König und Volk beschönigte³⁷, veröffentlichte der revolutionär gesonnene Verleger und Stecher Villeneuve eine genaue Kopie dieses Bildes, propagierte aber durch Auswechseln von Titel und Legende eine völlig entgegengesetzte Deutung:

*Louis XVI avoit mis le Bonnet rouge, il avoit crié vive la nation, il avoit bu à la santé des sans-culotte, il avoit affecté le plus grand calme, il avoit dit hautement qu'il n'auroit à craindre au milieu du peuple, enfin il avoit semblé prendre une part personnelle à l'insurrection du 20 juin. Eh bien! le même Louis XVI a bravement attendu que ses concitoyens fussent rentrés dans leurs foyers pour leur faire une guerre occulte et exercer sa vengeance*³⁸.

Da Villeneuve diese rein textliche Umpolung jedoch offenbar nicht genügte, schuf er in derselben Technik und mit demselben Grundmotiv ein neues Blatt, das die Freiheitsmütze auf dem Kopf des Königs in die grüne Mütze eines Bankrotteurs verkehrt und Ludwig XVI. in seiner Gestalt wie durch am Boden liegende leere Flaschen und Scherben als Trinker, durch aus seinen Taschen heraushängende Zettel außerdem als Scharlatan und Verräter charakterisiert: *Il fait Banqueroute a tous les partis / Trahison découverte et Punie / Liste de Proscription*³⁹. Die Entzauberung des alten Sakralkönigtums wird hier wirkungsvoll ins Bild gesetzt.

35 Pariser Zeitungsbericht vom August 1789, abgedr. in: *Journal des Révolutions de l'Europe en 1789 & 1790*, t. II, Neuwied/Strasbourg 1790, S. 77–78; aus der Erinnerung konnte der Bericht nicht ganz genau zitieren.

36 *J'savois ben qu'jourions not tour*, mit A.P. gezeichnete anonyme Radierung von 1789, 197:151 mm (Coll. de Vinck, Nr. 2796). Andere Fassungen u. a. ebd., Nr. 2797 und 2798.

37 *Nouveau Pacte de Louis XVI. avec le Peuple le 20. Juin 1792*, anonym, 1792 (Coll. de Vinck, Nr. 4877). Nur dieses Blatt erscheint in den vorliegenden Bildbänden: ohne Titel bei MELCHIOR-BONNET, S. 47; auf die Gestalt Ludwigs XVI. reduziert, aber mit Beischriften in einer Notiz bei BOUDET, *Révolution*, S. 63f.

38 Aquatinta-Radierung von 1797, 226:145 mm (Coll. de Vinck, Nr. 4878).

39 *Aristocrates soyez Tranquille sur la santé du traître Louis XVI, il boit comme un Templier...*, 1792, 222:172 mm (Coll. de Vinck, Nr. 4876).

Die zwischenbildlichen Beziehungen können noch viel weiter gehen, wie sich an einem 1791 von Basset verlegten, in verschiedenen Versionen nachgedruckten »Jeu de la Révolution Française«⁴⁰ veranschaulichen läßt, einem kolorierten Stich, dessen 63 beschriftete Spielfelder eine Miniaturgalerie von damals in größerem Format zirkulierenden Revolutionsgravüren bilden. Berücksichtigt man nämlich die durch Ikonographie, politisch-soziale Grundbegriffe und Spielregeln auf dem populären Blatt hergestellten Verknüpfungen, ergibt sich ein an der Geschichte Frankreichs entwickeltes dichotomisches Beziehungsgefüge verbildlichter Mißstände des Ancien Régime und Errungenschaften der 1789 angebrochenen Neuen Zeit, das weit mehr über die revolutionäre Zeiterfahrung aussagt als die meisten Historienbilder⁴¹.

Was die oben angedeutete interkulturelle Kommunikationsfunktion gerade der Revolutionsgravüren betrifft, so bietet eine von Gouthier verlegte Radierung, von der MELCHIOR-BONNET (S. 11) nur ein Viertel reproduziert, ein anschauliches Beispiel. Der Bildteil des in der aufgewühlten Stimmung nach dem Bastillesturm entstandenen Blattes ist zweigeteilt. Unter der Überschrift »*Le S'quelette au Masque de Fer Trouvé Par la Nation Ce 22 Juillet 1789*« ist auf der einen Seite zu sehen, wie Nationalgardisten mit Fackeln in eine Folterkammer der Bastille hinabsteigen und dort ein maskiertes und noch angekettetes menschliches Gerippe entdecken: den sagenhaften »Mann mit der eisernen Maske«, der die Phantasie der Zeit gerade deswegen so fesselte, weil nicht mehr von ihm belegt war, als daß er unter Ludwig XIV. als adeliger Bastille-Häftling entgegenkommend behandelt, dann aber nach seinem unerklärten Tod anonym bei Nacht begraben worden war. Die zweite Hälfte des Bildteils ist überschrieben *Délivrance de M^r le Conte de Lorges par la Nation Ce 14 juillet 1789* und zeigt, wie die Bastille-Sieger den in über dreißigjähriger Haft vergreisten und fast erblindeten »Grafen« aus seinem unterirdischen Kerker befreien: eine gleichzeitig auch in Presse und Flugschriften, ja sogar in Curtius' Wachsfigurenkabinett entstehende Phantasiegestalt des idealen, unschuldigen Opfers des Bastille-Despotismus, wie man es am 14. Juli vergeblich gesucht hatte. Beide Szenen verbildlichen also nicht reale Vorgänge, sondern mit dem Bastille-Mythos zusammenhängende kollektive Zwangsvorstellungen. Mehr noch: dem Doppelbild entspricht ein Schriftteil, bestehend aus einer »Explication« zum Mann mit der eisernen Maske, einem Bericht über die angebliche Befreiung des Grafen Lorges sowie aus den Texten zweier auf allgemein bekannte Melodien zu singender Moritaten, betitelt »Complainte du Squelette de la Bastille« und »Complainte de M^r le Conte de Lorges«⁴². Bebilderte Neuigkeitsmeldung (»canard«) und Liedflugblatt zugleich, geeignet sowohl zum Vorlesen und Betrachtetwerden wie als Vorlage zum gemeinschaftlichen Singen – erweist sich diese Radierung der populären Druckgraphik somit gattungsmäßig wie funktional durch das Zusammenwirken von Bild, Wort und Musik als eminent didaktisches Medium, um den Grundschichten revolutionäre Vorstellungen einzuprägen.

Über solchen bisher allgemein wenig beachteten Aspekten darf natürlich die ikonographische Tradition nicht vernachlässigt werden, welche die Revolutionsgravüren nicht abbrachen,

40 Anonymer Kupferstich, Paris 1791, 470:645 mm, abgeb. bei Henri-René d'ALLEMAGNE, *Le noble Jeu de l'oie en France de 1640 à 1950*, Paris 1950, Taf. 22; HALLÉ, S. 66, reproduziert davon ohne nähere Angaben einen Ausschnitt.

41 R. REICHARDT, Revolutionäre Mentalitäten und Netze politischer Grundbegriffe in Frankreich 1789–1795, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins. Vorlagen und Diskussionen der internationalen Arbeitstagung am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (28. Mai–1. Juni 1985)*, hg. von Reinhart KOSELLECK und R. REICHARDT, München, Oldenbourg Verlag 1987 (im Druck).

42 Die Radierung (230:339 mm) findet sich in der Coll. de Vinck als Nr. 1631. Zum größeren Zusammenhang vgl. Hans-Jürgen LÜSEBRINK/R. REICHARDT, *La »Bastille« dans l'imaginaire social de la France à la fin du XVIII^e siècle (1774–1799)*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 30 (1983) S. 196–234, insbes. S. 216–24; s.a. H.-J. LÜSEBRINK, »Die zweifach enthüllte Bastille« – Text und Bild in der deutschen und französischen Bastille-Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *FRANCIA* 13 (1985, ed. 1986), S. XXX.

sondern u. a. durch Auflösung überlieferter Gattungsgrenzen und Aufnahme zeitaktueller Elemente politisch umfunktionierten. Um etwa die »Marat Vainqueur de l'Aristocratie« betitelte kolorierte Aquatinta-Radierung, die Villeneuve – wieder er – 1793 veröffentlichte^{42a} und welche zwei der obengen. Bildbände reproduzieren, in ihrem geschichtlichen Sinn und ihrer bildnerischen Leistung zu verstehen, muß man ihre Stellung im Transformationsprozeß der antiken Tradition ebenso einbeziehen wie ihren Zusammenhang mit einer ganzen Reihe neuer Bildblätter und Flugschriften, die in der Symbolgestalt des »Diogenes« das revolutionäre Selbstverständnis zum Ausdruck brachte. Wenn Villeneuve zeigt, wie der Lichtbringer und Menschensucher Diogenes dem »Camerade Sans-Culotte« Marat (so die Beischrift) mit seiner Laterne aus einem Keller herausleuchtet, so belegt das weder den Wandel Marats vom Modearzt zum proletarisch gekleideten »Ami du Peuple« (so HALLÉ, S. 72) noch seine Verfolgung durch Zensur und Polizei (so BOUDET, Révolution, S. 90), sondern versinnbildlicht die Überzeugung, daß mit der Geburt eines neuen Menschen durch die Revolution das finstere Zeitalter des Despotismus endgültig überwunden sei und die Verheißungen der Aufklärung sich erfüllten: »Betreibt der antike Kyniker die Verhöhnung überkommener Normen mit dem Ziel persönlicher Autarkie, so wird sein moderner Gegenspieler zum Protagonisten gesellschaftlicher Erneuerung. Innerstädtischer Außenseiter ist der Athener wie der Pariser Diogenes; niemals aber war der griechische Straßenphilosoph zugleich Leitfigur herrschender Schichten: In diese paradoxe Doppelrolle konnte »Diogenes« erst eingesetzt werden, als der Bruch mit dem Ancien Régime den Rückgriff auf unverbrauchte Symbolfiguren erforderlich machte – in der Französischen Revolution.« Und Klaus HERDING fährt fort: »Durch die phrygische Mütze als Parteigänger der Revolution gekennzeichnet, zieht er [Diogenes] den republikanischen Helden aus seiner Höhle ans Licht, ihn, der durch seine Wortgewalt den Drachen des Ancien Régime besiegt hat. Sowohl Diogenes wie Marat werden hier zu Führern der Revolution; beide werden mit Hilfe christlicher Ikonographie legitimiert. Christi Abstieg zur Vorhölle findet sein Echo in der Tat des Pariser Diogenes; während Christus durch seinen Abstieg die Menschen des Alten Bundes an den Neuen bindet, bietet Diogenes dem neuen Menschen (Marat) den imaginären Rückhalt antiker Philosophie. Marat seinerseits zertritt wie Christus der Schlange das Haupt und bringt der Welt das Licht. Durch diesen doppelten Rückgriff wird die Revolutionsgeschichte zur Heilsgeschichte erklärt«⁴³.

Weniger ergiebig als solche bildnerischen Zeitbewältigungen, aber gleichfalls zu berücksichtigen bleibt regierungsoffizielle Druckgraphik auf Formularen und amtlichen Briefköpfen⁴⁴ wie zur außenpolitischen Propaganda. So ist die angeblich keiner Werkstatt zuweisbare kolorierte Radierung »La Coalition des Rois...« nicht bloß eine Darstellung der Schlüsselrolle von William Pitt beim Koalitionskrieg der alteuropäischen Mächte gegen das revolutionäre Frankreich⁴⁵. Vor allem handelt es sich um ein auch mit Spottliedern gegen die Koalitionsmächte angereichertes Blatt, das der Wohlfahrtsausschuß mit 1250 livres in einer Auflage von 1000 Stück von dem Maler und Stecher Roo kaufte, im Oktober 1794 zur »moralischen Aufrüstung« an die Revolutionstruppen verteilen ließ⁴⁶ und das in der Öffentlichkeit auch entsprechend verstanden wurde:

Une foule de gravures offre chaque jour les caricatures les plus heureuses sur la perversité des tyrans. Il vient d'en paraître une qui a pour titre: la Coalition des rois ou des brigands couronnés contre la République française.

42a Blatt von 207:173 mm, Coll. de Vinck, Nr. 5321.

43 Klaus HERDING, Diogenes als Bürgerheld, in: Boreas 5 (1982) S. 232–254, Zitate S. 232f. und 245–47.

44 Auguste BOPPE/Raoul BONNET, Les vignettes emblématiques sous la Révolution, Paris 1911.

45 So MELCHIOR-BONNET, S. 70–71, zu der ausschnitthaften Abbildung ebenda.

46 Beschluß des Wohlfahrtsausschusses vom 5. Oktober 1794, in: F.-A. AULARD (Hg.), Recueil des Actes du Comité de salut public, t. 17, Paris 1906, S. 230. Das Blatt von Roo liegt noch bei den Ausschlußakten: Archives Nationales, AF II, 66, dossier 489, fol. 44.

Cette gravure représente tous les rois coalisés sous la figure d'animaux féroces et sauvages. Le roi de Prusse y paraît sous la forme d'un hibou, l'empereur sous la forme d'une autruche, l'impératrice sous la forme d'une laie, le prince d'Orange sous la forme d'un crapaud, Brunswick sous la forme d'un cochon, le pape sous la forme d'un âne couronné, Pitt sous la forme d'un renard. George sous la forme d'un dindon. Tous ces personnages sont dans une attitude convenable à leur situation. Cette ménagerie est dominée par un rocher sur lequel paraît le peuple français qui terrasse la tyrannie et qui vient jeter l'épouvante parmi les rois. Au bas de cette gravure est gravé un vaudeville où le caractère de chaque puissance est tracé avec esprit et vérité. Une pareille caricature ne peut que contribuer à répandre les principes républicains en faisant mépriser les ennemis de la République⁴⁷.

Ein letzter Fall mag weiter verdeutlichen, wie eng ein Teil der revolutionären Flugblattgraphik in ganz konkrete politische Vorgänge und Kommunikationssituationen eingebunden ist. MELCHIOR-BONNET (S. 101) reproduziert ohne nähere Erläuterung und in unleserlicher Verkleinerung eine »Les Formes acerbes« betitelte kolorierte Radierung, die zwischen zwei Guillotinen einen blutsaufenden Schlächter zeigt. Was auf der Abbildung fehlt, sind vier Zeilen allegorischer Kommentar, ebensoviele Verse gegen die *gens du Crime* und besonders die Urheber- und Datumsangabe: »M^e Poirier de Dunkerque, avocat, invt. Publié le 13 Mai 1795«⁴⁸. Was haben dieser Name und der Bildtitel zu bedeuten? Für den damaligen Betrachter verwiesen sie beide unmißverständlich auf den Konventskommissar Joseph Le Bon und dessen Schreckensregiment in Arras und Cambrai. Denn nachdem beim Konvent u. a. eine Petition gegen von Le Bon diktierte Urteile des Revolutionsgerichts zu Arras und eine sich von Le Bon distanzierende Adresse der Volksgesellschaft von Cambrai eingegangen waren⁴⁹, hatte der Wohlfahrtsausschuß Barère eine Untersuchung des Falles aufgetragen und ihn am 9. Juli 1794 vor den Konventsabgeordneten beschwichtigend erklären lassen, wo gehobelt werde, fielen eben Späne:

Citoyens, [...] c'est de Joseph Lebon que le comité m'a chargé de vous parler [...]. Le résultat et les motifs de conduite, voilà ce que nous recherchons. [...] Des formes un peu acerbes ont été érigées en accusation; mais ces formes ont détruit les pièges de l'aristocratie. Il ne faut parler de la révolution qu'avec respect, et des mesures révolutionnaires qu'avec égard⁵⁰.

Sobald jedoch Robespierre gestürzt war, erhoben Bürger von Arras erneut – nun förmlich – Anklage beim Konvent, kam Le Bon in Untersuchungshaft, prangerten zahlreiche Schriften seine Terrormaßnahmen an, unter ihnen auch mehrfach aufgelegte Pamphlete des obengen. Anwalts Louis-Eugène Poirier⁵¹, den Le Bon als »Verdächtigen« in Arras eingekerkert hatte. Poirier tat nun aber ein Übriges: er verarbeitete seine Anklagen in einer Bildidee, ließ sie einen nicht genannten Stecher ausführen und veröffentlichte das Blatt eine Woche nach dem vorläufigen, für Le Bon belastenden Bericht der eingesetzten Untersuchungskommission. So zeigt denn das Blatt die beiden Guillotinen von Cambrai und Arras (dessen Silhouette sich im Hintergrund abzeichnet), zwischen ihnen einen Strom von Blut voller Leichen und abgeschlagener Köpfe, darauf breitbeinig in Henkerskleidung stehend Le Bon, ihm durch Beischriften zugesellt die Leiterinnen des Providence-Gefängnisses, Lemaire und Catherine Lallart. Doch

47 Gazette française vom 17. August 1794, abgedr. in: F.-A. AULARD (Hg.), Paris pendant la réaction thermidorienne et sous le Directoire, t.I, Paris 1898, S. 45.

48 Blatt (108:87 mm) in der Coll. de Vinck, Nr. 6145.

49 Beugniet, président, Demuliez, accusateur public, et Leblond, juré du Tribunal révolutionnaire d'Arras...aux Comités de salut public et de sureté générale, Paris [Juni 1794]; La Société populaire de Cambrai à la Convention nationale, Cambrai [Juni 1794]. Siehe auch Louis JACOB, Joseph Le Bon: la Terreur à la frontière, t.I–II, Paris 1932.

50 Archives parlementaires, Première Série, t.XCIII, Paris 1982, S. 27f.

51 Vgl. u. a.: Les Angoisses de la Mort, ou Idées des horreurs des Prisons d'Arras, Paris, an III; Atrocités commises envers les citoyennes cidevant détenues dans la maison d'arrêt dite de la Providence, à Arras, Paris, an III.

veranschaulicht das Blatt nicht nur den negativen »Terreur«-Begriff der Thermidorianer⁵², sondern zugleich auch die Überwindung der Terreur in einer Art säkularisiertem Votivbild: dem Terroristen und seinen Gefängnissen entronnene Häftlinge erheben ihre Arme hilfeflehend und dankend zu einer Wolke, aus der die Gestalten der auf die Tafel der Gesetze gestützten *France* (ein Vorgriff auf die damals beratene Verfassung des Jahres III ?), der *Raison* und der *Vérité* – letztere die Schriften Poiriers vorzeigend – mit Lichtstrahlen und Posaunenschall die Rückkehr von *humanité*, *justice* und *vertu* (so die Beischrift) verkünden. Fast könnte es scheinen, als habe dieses Blatt Le Bons Schicksal besiegelt: einen guten Monat nach seiner Veröffentlichung beschloß der Untersuchungsausschuß endgültig die Klageerhebung (19. Juni 1795), was Poirier zu einem weiteren Pamphlet veranlaßte⁵³; das Strafgericht des Departements Somme zu Amiens verurteilte ihn am 9. Oktober desselben Jahres zum Tode und ließ ihn eine Woche später hinrichten – ebenfalls durch die Guillotine.

*

Diese wenigen skizzenhaften Beispiele können weder die Struktur der revolutionären Bildersprache herausarbeiten noch gegenüber Kunst- und Literaturwissenschaft völlige methodologische Originalität beanspruchen. Sie plädieren nur dafür, daß Historiker auf ihren Umgang mit dem geschichtlichen Bildmaterial dieselbe Sorgfalt verwenden, die ihnen bei Texten selbstverständlich ist. Wenn das angesichts der besprochenen Bildbände und entsprechender Vorhaben für 1989 (vgl. etwa den Arbeitstitel von Kurt HOLZAPFEL: *Illustrierte Geschichte der Französischen Revolution*) nicht ganz überflüssig scheint, so läßt ein sich neuerdings anbahnender Perspektivwechsel von der Illustration zur Interpretation⁵⁴ hoffen, daß zum Bicentenaire von 89 neben den gewiß unvermeidlichen Bildgeschichten auch eine Darstellung entsteht, welche die revolutionäre Druckgraphik nutzt, um eine allzu lange übersehene Dimension der Französischen Revolution systematisch zu erschließen: ihre von der vordergründigen Faktizität verdeckte gesellschaftlich-mentale Wirklichkeit⁵⁵. Zum »Anfassen« könnte eine solche von der Ikonographie ausgehende Geschichte insofern sein, als sie zeigt, wie sonst kaum faßbare soziale Ängste, Erwartungen, Werthaltungen und Attitüden in der Druckgraphik konkrete, bildhafte Gestalt gewinnen.

52 Vgl. Gerd van den HEUVEL, *Terreur*, in: *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820*, hg. von R. REICHARDT und Eberhard SCHMITT in Verb. mit G. van den HEUVEL und Anette HÖFER, Heft 3, München 1985, S. 89–132, hier S. 121–23.

53 *Le dernier gémissement de l'humanité contre J^h Lebon*, par l'auteur de la »Gravure des formes acerbes«, Paris, an III (30. Juni 1795).

54 Vgl. u. a. zur Ikonographie von »Peuple« L. HUNT, *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley 1984, S. 87–119; sowie einmal mehr K. HERDING, *Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution*, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins* (wie Anm. 41).

55 Die nach Redaktionsschluß angelaufene, auf fünf Bände angelegte Bildgeschichte zum Bicentenaire (Michel VOVELLE, *La Révolution Française, images et récit*, Paris, ab Frühjahr 1986) scheint diese Hoffnung nur begrenzt einzulösen.