

**TIMOTHY J. CLARK: THE ABSOLUTE BOURGEOIS. ARTISTS AND POLITICS IN FRANCE 1848–1851, LONDON 1973.**

Wer die Worte „bürgerliche Gesellschaft“ oder „Klassenkampf“ benutze, werde hierzulande bereits diffamiert, wunderte sich unlängst die FAZ, nachdem ihre politischen Redakteure zuvor fleißig an den laufenden Diffamierungskampagnen mitgewirkt hatten.<sup>1</sup> Erst recht wird ein *Kunsthistoriker*, der über bürgerliche Interessen, Leitfiguren oder Verhaltensweisen schreibt, selbst von aufgeschlossenen Gesprächspartnern – denen Begriffe wie bürgerliche Küche oder bürgerliches Recht wohlvertraut sind – noch immer als unseriös bezeichnet; zumindest dürfe nicht „generalisierend“ vom Bürger oder von bürgerlicher Gesellschaft die Rede sein, sondern allenfalls von bürgerlichen Ober- und Mittelschichten, was (bei aller Notwendigkeit zu differenzieren) oft nichts anderes heißt, als: man möge Klassen- in Schichtenprobleme verkehren und entschärfen. Um so wichtiger, daß im westlichen Ausland, zumal in Frankreich, Italien und England, präzise Untersuchungen hierzu vorgelegt werden. T. J. Clark leistet in dieser Hinsicht seit längerem Pionierarbeit. Seine beiden gleichzeitig erschienenen Bücher „The Image of the *People*. Gustave Courbet and the 1848 Revolution“ (vom Rez. bespr. in: Kunstchronik 30, 1977, 438 ff.) und „The Absolute *Bourgeois*“ ergänzen einander nicht nur in der Erläuterung des Begriffspaars „Bürger“ und „Volk“, sondern auch in der konkreten Klassen- und Werkanalyse, die unter den Aspekten einer künstlerischen Zu- oder Abwendung von Alltag und Politik, der Selbstdarstellung des Staates und der Gesellschaftskritik durchgeführt werden. Eine „differenzierende“ Verkehrung von Klassen- in Schichtenprobleme wäre in dem von C. untersuchten Zeitraum historisch nicht zu halten: Die Zeitgenossen (die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Frankreich) verwendeten die Begriffe „bourgeois“ und „peuple“ kaum je schichtenspezifisch; selbst die Scheidung nach Klassen ist für den Zeitraum vor Bildung der Arbeiterorganisationen schwierig. Bürgertum und Volk waren in ein vielfältiges Interessenkonglomerat verwickelt, das man nur mit Mühe nachträglich auseinandernehmen kann. Angesichts dieser Situation (und des Nachholbedarfs der Kunstgeschichte an historisch geschärfter Begriffsbildung) helfen nur konkrete, zeitlich eng gefaßte Analysen weiter, die, durch Quellen- und Anschauungsmaterial gleichermaßen abgesichert, den ahistorischen Einwänden einer provinzialisierten Kunstgeschichtsschreibung argumentativ begegnen können.

Dies leistet C. exemplarisch. Gerade deshalb aber bietet er jedem, der Kunstgeschichte nicht nur um ihrer selbst willen betreibt, sondern ihr als Mittel einer sinnlich erfahrbaren Gesellschaftsanalyse eine Chance einräumt, Anlaß zur Auseinandersetzung. In den USA, in England und Frankreich hat diese Diskussion längst begonnen<sup>2</sup>.

Geschichte wird bei C. weder zum bloßen Hintergrund entwertet noch zur unmittelbaren Ableitung von Bildinhalten mißbraucht, sondern als Grundlage und Determination künstlerischer Produktion verstanden. Während es aber in „Image of the People“ vor allem um die Kontroverse zwischen Vereinnahmung der „imagerie populaire“ durch die Hohe Kunst und Erneuerung der Hohen Kunst durch die imaginative Kraft des Volkes geht, handelt „The Absolute Bourgeois“ stärker von den Konflik-

ten innerhalb des Bürgertums und deren künstlerischer Brechung; im ersten Band steht Courbet allein im Mittelpunkt, im zweiten das Barrikadenbild und die offizielle Kunst der Zweiten Republik, sowie Millet, Daumier, Delacroix und Baudelaire.

C. untersucht zunächst zwei bis auf den heutigen Tag problematische Bereiche: den des Revolutionsbildes, soweit es nicht nur Tendenzchiffre ist, und den der „von oben“ verordneten republikanischen Staatskunst. Obwohl C. in beiden Fällen zu einem negativen Ergebnis kommt, vermeidet er allgemeine Schlußfolgerungen etwa der Art, der „Sieger der Geschichte“ könne, einmal an der Macht, keine gute Kunst mehr schaffen. Vielmehr geht es um die konkreten Ursachen dafür, daß 1848/49 weder das Barrikadenbild die künstlerische Höhe von 1830/31 noch die Kunst der Zweiten Republik (1848-51) die der Ersten unter der franz. Revolution erreichte.

Um zu erfahren, wessen Interessen in den Barrikadenbildern ausgedrückt oder manipuliert werden, fragt C. nach den Verhaltensweisen und den Berufen der Dargestellten. Wir treffen auf den Typus des vage republikanischen Händlers vom Faubourg Saint-Denis mit seinem gemäßigt oppositionellen Publikationsorgan „Le National“, den Handwerker vom Faubourg Saint-Antoine (wo die Große Franz. Rev. ausgebrochen war) mit seinem Engagement für die Sozialutopien von Louis Blanc und Cabet, schließlich den Industriearbeiter, (dessen Orientierung C. nicht aufdeckt) und den gehobenen Handwerker alten Stils, dessen Haltung die vorsichtige Zeitung „L'Atelier“ ausdrückte, kurz: „A confused mass of workers and craftsmen, wage-earners and the small masters of back-street forgers – not, assuredly, a proletariat; but something quite different from even the meanest and most insecure bourgeois“ (S. 10). Das Volk war der Dritte Stand, zu dem das Bürgertum selbst gehörte. Aber zugleich waren es „die neuen Barbaren von außerhalb der Stadt, die ständig Einlaß begehrten, um die Mittelklasse zu vernichten“, wie ein Kommentator des Lyoner Aufstandes schon 1831 schrieb (S. 13). So fühlten sich die Bürger zugleich umarmt und verängstigt. Auf diesem Boden gediehen daher sowohl Illusionen vom brüderlichen Zusammenleben aller wie auch der Wunsch nach Widerstand und Abriegelung gegen den Eindringling. In ein- und demselben Jahr schrieben Th. Gautier im Vertrauen auf die klassenversöhnenden Kräfte der Industrie einen Artikel zum Lob der Maschinen und Tocqueville ein Pamphlet zur gewaltsamen Lösung der sozialen Frage durch Zerschlagung der Arbeiterbewegung. So fanden sich beim Juni-Aufstand von 1848 Bürger auf beiden Seiten der Barrikade: Die einen (darunter wahrscheinlich Millet) hatten sich einreden lassen, es gehe um die Verteidigung der Republik – ein Argument, das auch heute wieder gegen den „inneren Feind“ ins Feld geführt wird; die anderen (darunter sogar Baudelaire) fochten mit den Arbeitern gegen die königliche Garde um die Erhaltung der Arbeitsplätze. Obwohl sicher weitere Forschungen zur Klassenanalyse dieser Zeit notwendig sind, um C.s Argumentation zu sichern oder zu relativieren, scheint dieses differenzierte Bild wesentlich plausibler zu sein als global behauptete Eindeutigkeit.

Aufgrund zahlreicher Archivreise billigt C. den revolutionären Bauern eine wesentlich aktivere Rolle zu als frühere Autoren, auch als Marx<sup>3</sup>. Sehr hellsichtig scheint – von diesem Material aus gesehen – die These von zwei getrennt verlaufenden Geschichtssträngen. Die politische Machtausübung in Paris trennt sich von der neuen sozialen Machtansammlung auf dem Lande, die die revolutionären Interessen weitertreibt, obgleich auch hier die restaurativen, an Napoleon I. anknüpfenden Ten-

denzen nicht zu übersehen sind. Diese verwickelte Situation erklärt auch, warum den französischen Barrikadenbildern von 1848 so oft jede eindeutige Parteilichkeit abgeht. Die Barrikade konnte zwar noch als Symbol des Bürgers fungieren, aber die nostalgische Illusion, die sich mit Delacroix' „Freiheit auf den Barrikaden“ von 1831 verband, die Illusion, der Bürger könne im Volk „aufgehen“, war geschichtlich überholt. Es hätte einer Form bedurft, die der doppelten Angst des Bürgertums und der veränderten Gewaltstruktur Rechnung trug, einer Ikonographie, die den aktuellen Bedürfnissen nach allgemeinem Wahlrecht und Recht auf Arbeit entsprach. Stattdessen kam es, künstlerisch gesehen, bestenfalls zu einer Neuauflage der 1830er Situation, und zwar eher in der volkstümlichen Druckgraphik (fig. 7, 18, 19) als in der Malerei. In dieser konnten Künstler, die selbst ein gebrochenes Verhältnis zur Revolution hatten, wie Adolphe Leleux, Millet und Meissonier, die politische Spannung schärfer ausdrücken. Zu ihnen zählt C. auch Rethel, dessen Radierungen in Frankreich starke Verbreitung fanden und hier, z.B. von Baudelaire, keineswegs antirevolutionär verstanden wurden. Die andere politische Situation erlaubte es, Rethels „Totentanz“ als Trauer über die Niederlage der Barrikadenkämpfer im Juni 1848 zu interpretieren. Selbst Meissoniers Barrikadenbild von 1849 (Farbt. I) wurde nicht einfach als konservativ abgetan. Die hingemordeten Körper vor den verschlossenen übergroßen Ladentüren ließen sich zwar als Angriff auf die Sinnlosigkeit der Revolution verstehen, aber sie bedeuteten in ihrem waffenlosen Zustand auch eine Anklage gegen die königliche Garde, zumal die Farben blau, weiß und rot keinen Zweifel daran ließen, daß die Kämpfer für eine vaterländische Sache gefallen waren. Auch der revolutionäre Gedanke der „égalité devant la mort“ spielt mit. Auguste de Thierry konnte in dem Bild 1851 sogar eine Beschimpfung der Sieger sehen (S. 27). Leleux' „Parole“ und Millets „Freiheit auf den Barrikaden“ (fig. 16, 17) werden weniger differenziert erläutert. Aus der Beobachtung, daß Leleux' Figuren „grob“ aussehen, kann man noch nicht auf gegenrevolutionäre oder neutrale Tendenzen schließen, und die Ansicht, daß Millets „Freiheit“ bluttrüchtig und daher als konservative Revolutionskritik zu verstehen sei, läßt sich nicht halten. Die „Freiheit“ schleift keine aus dem Alltag gegriffene Person, sondern eine „Invidia“, und sie setzt den Fuß im Sinne der Ikonographie des Tugendhelden auf den besiegten König, der dadurch zum Laster erklärt wird. Auch hätte Millet, bei ausgesprochen gegenrevolutionärer Tendenz, kaum die gefährlichste der drei Revolutionsallegorien, die „Egalité“, mit eindeutig positiv besetzten Zügen dargestellt (fig. 41).

Es war zu erwarten, daß die Kunst der Zweiten Republik, nach dem Wahlsieg der Rechten im April 1848 und der blutigen Niederwerfung des Juni-Aufstandes, mit der Verteidigung der alten Werte beschäftigt sein mußte. In der Tat setzt sich der Zwiespalt zwischen Mythos und Realität in der Bildform der offiziellen Kunst der Zweiten Republik bis zum Ende fort (vgl. S. 106) — ein Zwiespalt, der übrigens nicht erst jetzt, wie es bei C. den Anschein hat, sondern bereits in der Graphik der Großen Französischen Revolution aufbricht<sup>4</sup>. Bezeichnend für das Scheitern eines offiziellen bürgerlichen Weges zum Realismus ist die Tatsache, daß gerade 1848 und danach, aus künstlerischer Hilflosigkeit gegenüber der Realität, wieder auf Mythos und Allegorie zurückgegriffen wird (S. 70 — ganz entgegen Marx' Prognose<sup>5</sup>).

Die Zweite Republik ist somit alles andere als künstlerisch avantgardistisch; sie schließt vielmehr eine traditionsfixierte Epoche ab. Die bürgerliche Moderne entfaltet sich *danach*, im Zweiten Kaiserreich, teilweise im Widerstand gegen die diktato-

rische Herrschaft und die Zensur des neuen Bonapartismus. Die republikanischen Ansätze zwischen 1848 und 1851 sind im wesentlichen organisatorischer Art. Hier kommt es zu zukunftsweisenden Überlegungen. In einer von Delacroix, Decamps, Corot und anderen unterzeichneten Petition an den Minister werden eine Demokratisierung des Kunstbetriebs und eine Mitbestimmung der Künstler in allen sie betreffenden Angelegenheiten gefordert (S. 53). Th. Gautier propagiert sogar eine dem Industriezeitalter gemäße kollektive Produktionsweise von Kunstwerken (S. 31). Indessen hat diese Parteinahme trotz der Marx recht nahe kommenden Feststellung, „les grandes oeuvres sont presque toutes collectives“ (S. 192, Anm. 1), auch ihre systemkonforme Seite. Sie entspricht der Industrialisierung ohne sie zu kritisieren. Ähnliches gilt für die Industriebilder dieser Zeit.<sup>6</sup>

Die widersprüchliche Situation des fortschrittlichen Künstlers zeigt sich vor allem bei David d'Angers. Er war 1848 an der Neuorganisation der staatlichen Kunstförderung beteiligt, und, wie u.a. sein Besuch bei Caspar David Friedrich und sein Eintreten für eine Erneuerung des Arc de Triomphe mit Darstellungen der republikanischen Tugenden erkennen läßt, auch inhaltlich an neuen Lösungen und einer Kritik der akademischen Tradition interessiert. Auf politisch-sozialem Gebiet hatte er die gleiche Bewußtseinsstärke wie Daumier. Was er aber herstellte, waren Medaillons, die von einem künstlerischen Neubeginn denkbar weit entfernt waren. Die Revolutionshelden von Robespierre bis Leroux hätten konservativer kaum dargestellt werden können – ganz zu schweigen von den idealisierenden Künstlerporträts<sup>7</sup>. D'Angers' Polemik gegen Rudes „Wildheit“ unterstreicht diese Tendenz. Der Bruch zwischen fortgeschrittenem Bewußtsein und zurückgebliebener künstlerischer Praxis ist hier mit Händen zu greifen. Ähnliches gilt für Clésinger, der bei fast sozialistischem Bewußtseinsstand kaum zu einem neuen Formenrepertoire vordrang<sup>8</sup>. So kommt C. zu der Schlußfolgerung: „State art was a failure. It failed to find a form for the revolution, ... it never escaped from a stiftling tradition ... the only art that comes to terms with 1848, ... is done under cover, in various disguises“ (S. 71). Die Ursachen für diesen „Fehlschlag“ erblickt C. im Zusammenbrechen der privaten Auftraggeberschaft, die durch den Staat noch nicht ersetzt werden konnte. Für die öffentlichen Aufträge (Pantheon, Arc de Triomphe, Bild der Republik) fehlte es nicht nur an Mitteln – die Konzeption selbst war in jedem Falle verworren. Im „Bureau des Beaux-Arts“, einer Art künstlerischem Kontrollorgan mit der Tendenz, eine Berufsgenossenschaft der Künstler zu begründen, gab es keinen klaren Kunstbegriff. Dies läßt sich nur daraus erklären, daß das Bürgertum im 19. Jahrhundert keine Klasse mit solidarischer Zielsetzung darstellt und ihm deshalb private Themen gemäßer sein mußten als allgemeingültige. Nichts ist schlagender als die unmittelbare Ablösung der Barrikaden durch Landschaftsbilder (vgl. fig. 18, 19, 22 gegen fig. 23, 24, 25). Blanc selbst, der Leiter des „Bureau“, trat nach dem Scheitern der offiziellen Kunstbemühungen für Landschaftsdarstellungen ein (S. 69), womit der Rückzug von der Historien- in die Genremalerei schon angezeigt war.

In seiner Lust zu provozieren, schießt C. mit seiner Schlußfolgerung freilich übers Ziel hinaus. Er selbst zählt trotz des „Fehlschlags“ eine ganze Reihe von Werken auf, die dem Selbstverständnis der Republik dienten und zugleich die Forminnovation vorantrieben: Rudes Grabstatue für Godefroy Cavaignac (fig. 31)<sup>9</sup>, Préaults „Cavalier Gaulois“ (fig. 37), mit Einschränkungen auch Etex' Statue der Stadt Paris (fig. 47), Coutures „Freiwillige“ (fig. 28 und 35) und Chenavards Entwürfe zur Ausma-

lung des Pantheon (fig. 32) – S. 62/63 nicht ganz einsichtig als Verbalradikalismus bezeichnet –, und vor allem den Wettbewerb um das Bild der Republik mit Daumiers Skizze (Umschlagbild des Buches). Zu diesem Wettbewerb gibt es eine sehr detaillierte Anweisung des Ministers: „Votre composition doit réunir en une personne la liberté, l'égalité, la fraternité. Cette trinité est le caractère principal du sujet ... votre République doit être assise pour faire naître l'idée de stabilité dans l'esprit du spectateur. Si vous êtes peintre, je vous dirais non pas d'habiller votre figure en tricolore, ... mais cependant de faire dominer les couleurs nationales dans l'ensemble du tableau ...“ (L'Artiste 30.4.1848; C. S. 112). Von der Kunst wird also gefordert, was real nicht vorhanden war: Einheit, Stabilität, Repräsentanz. Klarer könnte die ideologische Tauschwertfunktion der bildenden Kunst kaum bezeichnet werden. Wenn man sich die ministeriellen Forderungen für einen Augenblick zu eigen macht, ist die Plazierung des störrisch-düsteren, wenig repräsentativen Entwurfs von Daumier auf den elften Platz unter zwanzig auserwählten Arbeiten vollkommen verständlich. Der künstlerische Rang dieses Entwurfs ist gerade in der Auflehnung gegen den oktroyierten Repräsentanzbedarf zu sehen, auch in der Offenlegung des Widerspruchs zwischen Entrückung (sphinxartiges Haupt) und Zeitgebundenheit (Unruhe im unteren Teil, krampfhaftes Festhalten des Kindes zur Rechten), schließlich in dem auf den Kubismus vorausweisenden Profileffekt der beleuchteten Gesichtshälfte.

Am Ende dieser beiden Kapitel mit grundsätzlichem Anspruch zeigen sich zwei methodische Schwierigkeiten: 1. Der Titel „The Absolute Bourgeois“ ist irreführend. Diese Bezeichnung ist eine Präntention, der die Wirklichkeit der Jahrhundertmitte kaum entspricht. Nichts ist widersprüchlicher als die Kombination des Umschlagbildes (Daumiers Republik-Entwurf) mit dem von Henry James geprägten und von ihm ganz zu Unrecht auf Daumier bezogenen Ausdruck „absoluter Bürger“. Clark selbst widerspricht dieser Einschätzung nachdrücklich auf S. 102, 105, 116 und besonders auf S. 144, wo es über Daumier heißt: „above all, he was the anti-bourgeois“. – 2. In seiner Analyse individueller Künstlerœuvres versucht C., den gerade in kritischen Untersuchungen häufig anzutreffenden methodischen Fehler zu vermeiden, auf Biegen und Brechen aus jedem großen Künstler einen „Linken“ zu machen. In C.s Resultat verkehrt sich diese Absicht jedoch in ihr Gegenteil. Die Sympathie behält die Oberhand. Während Baudelaire und Daumier als progressive Künstler höchst scharfsinnig und teilweise neu interpretiert werden, werden Delacroix und Millet allzu grob über den reaktionären Leisten geschlagen.

Das Kapitel über Millet ist inzwischen teilweise durch die Aufsätze und den Ausstellungskatalog (Paris 1975) von Herbert überholt, der diesen Künstler von dem Cliché eines frömmelnden konservativen „Bauern“ befreit hat. Freilich ist es z.Zt. noch schwer, zu einem objektiven Urteil vorzudringen, da Millets Freund und Biograph Sensier ihn frühzeitig für den Kunstmarkt zurechtstilisiert, seine Äußerungen wahrscheinlich verfälscht, zumindest beeinflusst hat. Die 1887 von Sensier veröffentlichten Briefe Millets gegen die Commune<sup>10</sup> dürfen jedenfalls nicht den Maßstab für die Beurteilung der Frühzeit abgeben. Daß Millet sich gegen den Vorwurf, Sozialist zu sein, gewehrt hat, läßt ebenfalls noch nicht den Rückschluß zu, er sei mit der Reaktion marschiert (S. 75). Sieht man sich die hierfür angegebene Stelle bei Sensier genauer an, so spielte Millet (selbst in Sensiers parteilicher Version) eine höchst passive Rolle bei der Abwehr der Revolution: „Von General Séchan mitgeschleift, mußte er zur Verteidigung der Nationalversammlung laufen ...“<sup>11</sup>. Da Millet Paris zusam-

men mit dem republikanisch gesonnenen Stecher Charles Jacques verließ, ist es zumindest fraglich, ob man den Auszug nach Barbizon als antirevolutionären Eskapismus deuten darf. Im übrigen gilt es auch hier, Ideologiekritik an den Bildern zu üben und diese nicht, wie z. B. Zeitler will<sup>12</sup>, in eine gegenüber den Schriftquellen sekundäre, passive Rolle zu zwingen. Gerade in dieser Zeit malte Millet mit der „Vertreibung der Hagar“ (fig. 55) ein Bild, das das neue Phänomen der Landflucht und Heimatlosigkeit angesichts der beginnenden Proletarisierung der Landbevölkerung nicht weniger entschieden anklagt als Daumier in seinen „Réfugiés“. Wenn es Millets Vorsicht zuzuschreiben ist, daß dieses Bild nach der Niederschlagung der Juni-Revolution im Salon durch die „Heubinder“ ersetzt wurde, so spricht auch dieser Umstand eher dafür als dagegen, daß die „Hagar“ als antibürgerliches Bild konzipiert war. Desgleichen war Millets inzwischen wiederaufgefundener „Kornsieber“ von 1848 schon wegen seines roten „bonnet phrygien“ dazu angetan, dem Bürger „Horror einzufloßen“ (so Th. Gautier; C. S. 74). Ähnlich wie „Hagar“, hat auch „Ruth und Boas“ (fig. 66) an dem „disguised symbolism“ der 40er Jahre Anteil: Als Verkörperung der arbeitssuchenden Fremden drückt Ruth die Angewiesenheit der Immigranten auf die Gnade der Einwohner aus. Daß Ruth selbst erhört und erhöht wird, verbindet sich mit der religiös-revolutionären Hoffnung auf Erlösung, die C. einleitend beschreibt (vgl. auch Anhang dieser Bespr.).

Millet soll mit diesen wenigen Bemerkungen nicht zum Revolutionär gestempelt werden, aber er dürfte die soziale Situation seiner Zeit besser verstanden haben als z.B. Baudelaire. Wenn C. die nach 1853 entstandenen Bilder Millets plötzlich als Ausdruck der hoffnungslosen Lage des Waldproletariats bezeichnet, denen Millet sich zugehörig fühlte, ja sogar als „a portrait of a class, and a society in dissolution“ (S. 80), so wäre daraus zumindest eine „social consciousness“ abzuleiten, die hinter der Daumiers kaum zurücksteht. Aber es wirkt etwas unglaubwürdig, wenn dem späteren Millet eine fast revolutionäre Rolle zugebilligt wird, bei so wichtigen früheren Bildern wie etwa dem „Sämann“ dagegen die politische Dimension, die Dialektik zwischen „Aufbaupathos“ (Säen und Pflügen) und „Untergangsstimmung“ (düsterer Himmel und Vernichtung des Saatguts durch die Raben) völlig übersehen wird.

Das Kapitel über Daumier beginnt (nach dem unglücklichen Zitat von Henry James) mit einer wichtigen Quelle, einem (leider nicht im Urtext zitierten) Brief von Champfleury, dem Entdecker Courbets, vom 30.6.1847: „Das Volk haben wir nicht zu fürchten; wenn es sich erhebt, wird es alsbald niedergeschossen, aber ... einer der stärksten Künstler unserer Zeit, Daumier, ein Karikaturist, sagt mir, die Rue Saint-Denis sei unruhig. Und wenn die Bourgeoisie sich erst einmal einmischt, so wird die Sache ernst, denn die Bourgeoisie ist das Königtum unserer Zeit ... Wir aber arbeiten für das Volk und widmen uns seiner großen Sache, auch wenn man uns bei jeder Gelegenheit mit Steinen bewirft ...“<sup>13</sup>. (Dieser letzte, bei C. nicht erwähnte Satz ist umso aufschlußreicher, als Champfleury sich gleichzeitig gegen alle revolutionären Unterstellungen verwahrt und seinen neuen Roman als „doux comme un mouton“ bezeichnet). Die Aussage über die bevorstehenden bürgerlichen Unruhen stammt offenbar von Daumier; aber wir haben keinen Anlaß, auch die Einschätzung des Volkes ihm zuzuschreiben. Sie charakterisiert zunächst einmal Champfleurys eigene Ambivalenz, die später von einer ausgesprochen konservativen Haltung abgelöst wurde.

Bei der Analyse der Lithografien Daumiers stützt sich C. zu sehr auf die zeitgenössischen Beischriften, die gar nicht immer von Daumier selbst stammen. Auch wurde nicht jede Lithografie sofort publiziert, so daß der zeitgeschichtliche Quellenwert etwas stärker schwankt als von C. unterstellt wird. Wie bei jeder ikonologisch motivierten Forschung kommt die Form dieser Blätter zu kurz. Darunter leidet die Aussage, denn Engagement und Kritikfähigkeit lassen sich gerade bei Daumier bis ins einzelne aus der Form ablesen<sup>14</sup>.

Dagegen ist die labile soziale Position Daumiers zwischen Bürger und Arbeiter, auf der vom entstehenden Industrieproletariat besiedelten Insel Saint-Louis, „at the heart of ... the ‚black centre‘ from which the bourgeoisie had fled in the 1830s and 1840s“ (S. 101) exakt beschrieben.

Um Daumiers labile künstlerische Basis zu kennzeichnen, verwendet C. die Ausdrücke „certainty“ und „uncertainty“. Gemeint ist das Schwanken zwischen Konzession an die Bourgeoisie und einer klaren Entscheidung für die Forderungen des Proletariats. Aber diese Ambivalenz ist bei Daumier gerade da zu finden, wo er eine solche Haltung bewußt analysiert, etwa in dem Blatt: „Tu connais bien l’gros député“ (fig. 78). Neugier, Resignation, Skeptizismus und Desinteresse werden in den vier Gestalten exemplarisch vorgestellt. Soweit Daumiers Blätter nach 1848 unentschieden wirken (im Gegensatz zu dezidierten Lithografien wie „le peuple juge les coups“ von 1851, fig. 76), läßt sich dies besser historisch als individualpsychologisch erklären, nämlich damit, daß „the real politics had moved out of Paris“, auf das Land, „and when it came back to Paris, in December 1851, the city was too tired ... to put up a fight“ (S. 107). Trotzdem erfaßte Daumier, wie sich Champfleury eingestehen mußte, im Medium der Lithografie die soziale Situation schärfer als er selbst in seinen Novellen – eine Erfahrung, die auch Marx machen mußte. 1848 schrieb Marx über Hasenclever: „Der hervorragende Maler hat das in seiner ganzen dramatischen Vitalität wiedergegeben, was der Schriftsteller nur analysieren konnte“<sup>15</sup>.

Daumiers „disguised symbolism“ offenbart sich paradoxerweise am klarsten in den religiösen Bildern dieser Jahre. Die republikanische Idee wurde (s. auch Anhang) derart mit christlichen Heilsvorstellungen gleichgesetzt, daß selbst die religiöse Malerei zum Träger politischer Metaphorik werden konnte. 1848, als Daumier einen „Sebastian“ entwarf, schrieb Thoré: „Die junge republikanische Gesellschaft ist wie ein Märtyrer, gequält und von Pfeilen durchbohrt“<sup>16</sup>. 1849/50 malte Daumier die große Ölskizze „Wir wollen Barabbas“ (Essen, Folkwang Museum, Farbt. IV). In diesen Jahren war es bereits „better to speak of Barabbas than Napoleon, since everyone knew that Christ was the Republic, the Great Proletarian, the prophet betrayed by his people“ (S. 112).

Überraschend ist die Analyse des „Ratapoil“, dessen Bronzefassung C. als das Meisterwerk der Zweiten Republik bezeichnet: Die Erfindung dieses Ganoventypus führt C. auf den Tod in Rethels „Totentanz“ zurück. „Ratapoil“ ist Beamter und Hofnarr zugleich, Abbild und Travestie der Macht; er verbindet die Todesmaske mit der des Komikers. In diesem Abschnitt erweist sich C.s Fähigkeit, abstrakte Formzusammenhänge zu analysieren. Es ist nicht von der Hand zu weisen, daß die komplexen, gebrochenen Bewegungen des „Ratapoil“ alsbald unabhängig von diesem Gegenstand auf zeichnerische Gesamtkompositionen übertragen werden, etwa auf das in seiner künstlerischen Präzision unerreichte Oxforder Aquarell „Aufstand“ von 1850 (fig. 86) und auf lithografische Karikaturen.

Methodisch weniger gelungen ist die Untersuchung der „Réfugiés“. So einsichtig die Deutung des Sujets als Anklage gegen die Juni-Deportationen ist, so wenig plausibel erscheint die Rückführung dieser Komposition auf Delacroix' Deckengemälde „Attila und die barbarischen Horden zerstören Italien und die bildende Kunst“ (Paris, Pal. Bourbon, Farbt. VII) – ein Werk, das C. mit den Worten „profoundly reactionary in its politics“ (S. 119) abtut. Doch weder werden die Gründe für diese schlagworthafte Disqualifizierung erläutert (das Bildthema allein reicht dafür nicht aus), noch wird deutlich, was Daumier veranlaßt haben könnte, gerade auf ein Hauptwerk der Gegenseite (wenn es denn ein solches ist) zurückzugreifen. Im Falle Rethels wird der Reflexionsprozeß, der einer solchen Übernahme zugrunde liegen könnte, über Baudelaires Rezeption immerhin noch transparent – zumal die deutsche Situation in Frankreich weniger bekannt war und Rethels Polemik durchaus auf einen anderen Gegner übertragen werden konnte. Hier dagegen bleiben wir auf Spekulationen angewiesen. Grundsätzlich fällt es schwer anzunehmen, daß Daumier einfach die formale Hülle eines „reaktionären“ Bildes verwendet.

Im letzten Kapitel faßt C. Delacroix' und Baudelaires Haltung zur Revolution und zur Republik zusammen. Es zeigt sich indessen sofort, daß das Trennende stärker ist als das Verbindende. Zwar suchen beide Künstler mit der Thematisierung des Zeitgeschehens zugleich ihre persönliche Situation zu definieren und zu rechtfertigen, jedoch in entgegengesetzter Absicht. Am schlagendsten ist das Beispiel ihres Verhältnisses zu Proudhon: Delacroix haßt, Baudelaire verehrt ihn. Freilich: Delacroix war zunächst einmal gegen *alle* seine eigene Entwicklung „störenden“ Faktoren eingestellt, Baudelaire dagegen bedurfte ihrer, er war begeistert „of all things“ (S. 125). Dies relativiert sein Engagement, auch seine Begeisterung für die 1848er Revolution. C. zeigt indessen, daß sie keineswegs als so peripher und opportunistisch angesehen werden darf wie Aragon es sehen wollte<sup>17</sup>.

Delacroix, so urteilte Victor Hugo sehr hellsichtig, „était en contradiction avec ses propres oeuvres . . . je lui disais que ses opinions étaient diamétralement opposées à sa peinture: il me répondait affirmativement, et disait que sa peinture était une turpitude“<sup>18</sup>. Dies verweist auf einen Konflikt: Delacroix brauchte zwar den Beifall der Zeitgenossen, aber er haßte den Tribut, den er dafür zahlen sollte. Ganz offensichtlich kam er mit dem Projekt, eine „Egalité sur les barricades de Février“ zu malen, inhaltlich nicht zurande. Nach den verfügbaren Quellen scheint es, als habe er damit nur seine eigene Jugend einholen, der „Freiheit auf den Barrikaden“ von 1831 ein würdiges Pendant zur Seite stellen wollen. Dieser retrospektive Versuch, seine künstlerische Biographie ungeachtet der Ablehnung der Revolution zu vervollständigen, mußte scheitern. Dagegen trat Delacroix sehr engagiert für das Selbstbestimmungsrecht der Künstler ein, und versuchte nach dem Scheitern dieser Initiative als einer der ersten selbständig auf dem Kunstmarkt Fuß zu fassen. Da es hierbei um Berufsinteressen ging (die D. z.T. gemeinsam mit Ingres verfolgte) kann man diese Aktivitäten wohl kaum als „Flirt mit der Demokratie“ (S. 130) bezeichnen. Andererseits kann die Hoffnung, die Delacroix in die Landbevölkerung setzte, nicht einfach als Zeichen seiner konservativen Gesinnung verstanden werden. Die Folgerung „... he would put his faith in the peasantry, like many another reactionary in 1848“ (S. 130) ist schon deshalb nicht zu halten, weil auch progressive Künstler wie Courbet auf das Land setzten. Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang vielmehr, daß es Delacroix nicht gelang, diese Intention eines „retour à la nature“ in seinem

Werk zu realisieren. Seine wenigen Blumen- und Obststilleben mit Landschaft (Farbtf. IX) bleiben in ihrer Zusammenstellung so künstlich, daß Delacroix schier daran verzweifelte; und sein „Marphisa und Pinabel“ von 1852 (Farbtf. X), ein Bild, das im Gewand des Mythos Konkurrenz und Demütigung unter Frauen thematisiert, hat inhaltlich und formal nichts mit dem Lande, aber sehr viel mit der sozialen Präntation der Damen der Pariser Grande-Bourgeoisie zu tun. Eine Form- und Sozialkritik verbindende Analyse hätte diese Distanz zum Lande aufdecken können: Die blitzenden Lichter, das leuchtende Rot, das grelle Grün des Zaumzeugs sind „Salonfarben“, die denen des Landschaftshintergrundes deutlich entgegengesetzt sind. Die scheinbar unpolitischen Blumenstilleben und Mythenbilder markieren somit eine Konfliktsituation, die ihre Ursache in einer postrevolutionären Identifikationskrise hat. Daß es sich um einen *Konflikt* und nicht um eine eindeutig „reaktionäre“ Aussage handelt, scheint mir auch aus den religiösen Bildern hervorzugehen. Wie Millets „Hagar“ ist auch Delacroix' „Christus am Ölberg“ (fig. 94) eher eine Variation von Davids „Tod des Bara“ (Montpellier) als nur eine Art „private vocabulary“ (S. 133). Wäre dem so, so hätten Delacroix' religiöse Bilder nicht ein so ungemein starkes politisches Aufsehen erregen können. Sein „Christus im Grabe“ wurde im Salon von 1848 als ein erzrevolutionäres Bild begriffen. Der Text hierzu ist von so grundsätzlicher Bedeutung, daß er hier in extenso wiedergegeben sei (Anhang).

Überzeugender erfaßt C. Delacroix' Konfliktsituation mit Hilfe einer vergleichenden Analyse von Tagebuch, Werken und Briefen (S. 134 ff.) — ein Ansatz zum Nachweis struktureller Homologien. Die persönliche Isolation und die soziale Unsicherheit bricht sich in der innerbildlichen Stückhaftigkeit dieser Jahre; Delacroix versucht vergebens, die verlorene Identität, die er als „one of the new Napoleonic aristocracy“ (S. 140) innehatte, durch eine unbewußte Hinwendung zu Napoleon III. wiederzugewinnen. Ausgezeichnet ist dargestellt, warum dies nicht gelingen konnte: Weil Delacroix' Gedankenwelt weit hinter seinen künstlerischen Mitteln zurückbleibt. Seine Ideologie basiert auf der Aufklärung, geht aus von Gegensätzen wie Licht und Finsternis, Mensch und Natur, Zivilisation und Wildheit, nicht aber von aktuellen Gegensätzen wie Bürger und Proletarier, Arbeit und Freizeit, Stadt und Land. Die Gegenwart von 1848 bleibt unbegriffen.

Ganz anders Baudelaire. Seine Revolutionsbegeisterung war sicher *auch* ästhetischer Natur und realen Rückschlägen nicht gewachsen; nach dem Staatsstreich zog er sich sofort zurück; er selbst bezeichnet sich als depolitisiert, ja als „déclassé“ (S. 173). Auch erfüllte sich seine persönliche Hoffnung nicht, mit Hilfe der Revolution die Fixierung an seine Familie loszuwerden. Aber damit ist nicht alles zu erklären. Im Gegensatz zu Delacroix läßt Baudelaire sich nach der Februarrevolution nicht entmutigen, sondern ficht im Juni auf Seiten der Aufständischen mit, „all respectable Paris ... against him“ (S. 143). Die Einstellung Baudelaire's zu Daumier und zur sozialen Situation wird durch die Analyse eines der Stadtgedichte weiter erhellt (S. 161 ff.). Hier zeigt sich, daß in manchen Fällen der Kunsthistoriker nicht nur darauf angewiesen ist, auch Literaturexegese zu treiben, sondern daß er dies aufgrund seines Anschauungsmaterials u.U. überzeugender zu leisten vermag als die Fachleute selbst. C. geht dann allerdings so weit, den Baudelaire von 1848/49 hinsichtlich der Verwendung volkstümlicher Formen in die Nähe Courbets zu rücken; dies ist schwer nachzuvollziehen. Überschätzt scheint mir auch Proudhons Einfluß (S. 164; „the

encounter with Proudhon marked his work and his attitudes for the rest of his life"). 1848 jedoch war Baudelaire offensichtlich ein bedingungsloser Anhänger Proudhons (Nachweise S. 165/166); er schrieb sogar ganze Abschnitte von Proudhons „Philosophie de la misère“ ab — einem Buch, das mit Marx' Kritik keineswegs erschöpft ist. Baudelaire fand hier, mit der Definition Gottes als des Satans der modernen Welt, nicht nur seine eigene Religion wieder, sondern über Proudhons moralisierende Argumentation den ihm gemäßen ethischen Zugang zur sozialen Frage.

Noch näher stand ihm Pierre Dupont, der „Dichter des Volks“, dessen Lieder er herausgab. Abwegig scheint mir allerdings die Annahme, Baudelaires Poesie, seine Sprachform, sei von Dupont beeinflusst worden. Der Gewinn liegt vielmehr in einer grundsätzlichen sozialen Erkenntnis. In Dupont trat ihm das Volk als Freund und Dichter entgegen, wie es Michelet schon 1846 beschrieben hatte<sup>19</sup>. Über Duponts revolutionären „Chant des ouvriers“ konnte Baudelaire geistige Qualitäten außerhalb seiner eigenen Klasse schätzen und begreifen lernen.

Insgesamt ist C.s Versuch einer konkreten historischen Analyse bildlicher Weltvorstellungen um 1850 trotz mancher Fehleinschätzungen von exemplarischer Qualität. Den Kunstwerken wird nicht eine Tendenz aufgezwungen, die sie nicht besitzen, es wird nicht versucht, Widersprüche und Inkonsistenzen einzuebnen — sie werden im Gegenteil als Ferment einer zukünftigen engagierten Kunst verstanden. Das Buch hat somit durch die theoretische Analyse hindurch ein praktisches Ziel; es dient nicht nur der Rekonstruktion historischer Fakten, sondern der Problematisierung und Weiterentwicklung engagierter Kunst überhaupt. „The Absolute Bourgeois“ ist eines der wenigen Bücher, das Künstler und Kunsthistoriker gleichermaßen angeht und politisches Bewußtsein fördert, ohne es zu forcieren.

## ANHANG: Zwei Quellen zum Begriff des revolutionären Christentums

I. Alphonse-Jules Constant: La dernière incarnation. Légendes évangéliques du XIXe siècle, Paris 1846, S. 6 f., 119 f.

*Car Jésus ... a transmis sa vie ... à toute la famille humaine, qu'il a ainsi constituée en un seul corps. De sorte que maintenant le Christ n'est plus un individu: C'est un peuple (S. 6).*

*Que le peuple lise et comprenne enfin la vérité sous le voile des allégories; qu'il reconnaisse et qu'il aime toujours son sauveur et son modèle, en la personne du prolétaire de Galilée ... (S. 7).*

*Le socialisme n'est déjà plus un système; c'est la religion universelle de toutes les intelligences actives et de tous les coeurs jeunes et vivants. Le Christianisme va enfin réaliser ses promesses; et la philosophie, en arrivant à l'unité par la synthèse, devient essentiellement religieuse. La raison va ainsi se reconcilier pour jamais avec la Foi (S. 119).*

*Une immense chaîne d'harmonie rattache à Dieu toutes ses oeuvres ... Voilà les bases de la science nouvelle; ... ce ne sont pas les principes d'une Ecole, mais les théorèmes de la Science la plus avancée et les dogmes incontestables de la vraie Religion universelle (S. 120).*

II. Arsène Houssaye, Salon de 1848 (2e article), in: L'Artiste, 19.3.1848, S. 17-20.

*Que d'oeuvres de notre temps qui ont subi ce jour-là (sc. de la révolution) une mortelle atteinte! ... Ce que je viens d'avancer ne s'applique pas à M. Eugène Delacroix, qui a exposé dans un Christ au tombeau une des plus radieuses et des plus sublimes pages de l'art moderne. Jamais le grand révolutionnaire qui a monté sur la croix pour être vu du monde entier et crier à tous les opprimés: Levez-vous! jamais Jésus-Christ n'a été peint au tombeau dans un plus beau sentiment ... (S. 18).*

*Depuis que Jésus-Christ a semé la révolte dans les coeurs opprimés, l'humanité n'a jamais palpitée des mêmes coups par l'action et la pensée, la force et la lumière ... N'oublions pas que le peuple est rêveur et spiritualiste, comme son maître Jésus-Christ (S. 20).*

## Anmerkungen

- 1 FAZ v. 9. 11. 1977, S. 23 (gez. G. Ma.) – gegen „rechts“ und „links“ gerichtet.
- 2 Vgl. u.a. DeLeiris, in: *The Art Quarterly*, n.s. I, 1, 1977, S. 134-138; J. Tagg, *Marxism and Art History*, in: *Marxism Today*, June 1977, S. 183-192; L. Nochlin, in: *Art in America* 62, 1974, no. 5, S. 51/52; *Histoire et Critique des Arts* 6, 1978 (in Vorbereitung). Vgl. ferner F.A. Trapp, in: *Apollo* 99, 1974, no. 145, S. 204-207 und A. Bowness, in: *The Burlington Magazine* 889, vol. CXIX, 1977, S. 290-291.
- 3 Vgl. Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in: MEW Bd. 8, Berlin 1972, S. 111-207; ders., *Die Klassenkämpfe in Frankreich 1848 bis 1850*, ebd. Bd. 7, Berlin 1971, S. 9-107.
- 4 Vgl. Ausst.-Kat. *L'Art de l'Estampe et la révolution française*, Paris, Musée Carnavalet 1977; zur Interpretation K. Herding, *Französische Kunst zur Zeit der Revolution von 1789 usw.*, in: *Sitzungsbericht d. Kunstgesch. Ges. zu Berlin*, N.F. 21, 1972/73, 28-34.
- 5 Vgl. Karl Marx, *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, in: MEW Bd. 13, Berlin 1972, S. 641.
- 6 Vgl. K. Schrenk, *Industriedarstellungen usw.* in: *Kritische Berichte* 5/6, 1975, S. 13-31; K. Janke/ M. Wagner, *Das Verhältnis von Arbeiter und Maschinerie im Industriebild*, ebd. 5/6, 1976, S. 5-26; Ausst.-Kat. *La représentation du travail*, Le Creusot 1977.
- 7 Mit wenigen Ausnahmen wie den vergleichsweise realistischen (d.h. hier: nicht beschönigenden) Medaillons Pierre Pugets und C.D. Friedrichs. – Eine Neuausgabe der gesamten Medaillons von David d'Angers bereiten B. Black und H.W. Nadeau in Monte Carlo vor.
- 8 Vgl. hierzu auch V. Essers, *Mythologie und Alltag in der Plastik des 19. Jahrhunderts usw.*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, 1976, S. 145-154.
- 9 Cavaignac (1801-1845), begeisterter Republikaner, nahm an der Revolution von 1830 teil, wurde 1834 wie Daumier in das politische Gefängnis Sainte-Pélagie geworfen und gehörte von 1841 an der Gesellschaft für Menschenrechte an.
- 10 Vgl. dazu auch: Paul Lidsky, *Les écrivains contre la commune, cahiers libres* 167-168, Paris (Maspéro) 1970.
- 11 A. Sensier, *La vie et l'oeuvre de J.-F. Millet*, Paris 1881, S. 111: „Pendant l'insurrection, Millet, comme tout Parisien, fut armé d'un fusil, et, entraîné par Séchan, il dut courir à la défense de l'Assemblée et à la prise des barricades du quartier Rochefoucault, où il vit tomber le commandant des insurgés. Il revint dégoûté, indigné de nos tueries parisiennes ...“
- 12 R. Zeitler, *Über die Anwendbarkeit des Ideologiebegriffes in der Kunstgeschichte*, in: *Festschr. K. Lankheit*, Köln 1973, S. 20.
- 13 J. Troubat, *Un coin de littérature sous le Second Empire. Sainte-Beuve et Champfleury etc.*, Paris 1908, S. 59-60, 100: „Et ce n'est pas le peuple qui est à craindre: celui-là, il se révolte, on le mitraille très vite, mais je causais dimanche avec un des hommes les plus forts de ce temps-ci, ... c'est Daumier, un caricaturiste; il me dit que la rue Saint-Denis n'est pas contente. Si la bourgeoisie s'en mêle, la chose est sérieuse, car la bourgeoisie est la royauté de ce temps-ci ...“ „Nous autres travaillons pour le peuple, et nous dévouons à cette grande cause; et il arrive qu'on nous jette la pierre à tout propos“.
- 14 Ein Versuch des Rez. hierzu in: Ausst.-Kat. *Honoré Daumier etc.*, NGBK Berlin 1973, S. 101-126.
- 15 Vgl. Karl Marx, *Finanzieller Mißerfolg usw.* in: MEW Bd. 9, Berlin 1972, S. 237. – Hierzu und zum gesamten Thema des Buches vgl. Ausst.-Kat. *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*, NGBK Berlin 1972, S. 150 und passim.
- 16 Th. Thoré, in: *La Vraie République*, 13.4.1848: „La jeune société républicaine est encore comme un martyr garotté et percé de flèches. Les saintes femmes qui viendront arracher les flèches ... sont: La Liberté, L'Égalité, La Fraternité (nach: Clark, S. 202, Anm. 51).“
- 17 L. Aragon, *L'exemple de Courbet*, Paris 1952, dt. Dresden 1956.

18 P. Georgel, Delacroix et Auguste Vacquerie, in: Bull. de la Société de l'Histoire de l'Art Français, année 1968, Paris 1970, S. 163-198, hier S. 176.

19 J. Michelet, Le peuple, Bruxelles/Leipzig 1846.