

Französische Revolution in Kunst und Geschichte

Ein Rundgang durch die Ausstellung »Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland« im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Der Untertitel der Nürnberger Ausstellung, »200 Jahre Französische Revolution in Deutschland«, klingt paradox. Er meint die Rezeption der Französischen Revolution, sicherlich nicht als permanente »Kulturrevolution«, eher als Spurensuche demokratischer Traditionen in deutscher Kunst und Geschichte. Im Jahr des »Bicentenaire« reiht sich diese kulturpolitische Initiative in eine Reihe ähnlicher Unternehmen in Paris, Hamburg, Berlin u. a. Thematisch überschneidet sie sich nur mit der Ausstellung in Schwäbisch Hall, übertraf sie aber an Gründlichkeit und durch die Fortführung des Themas bis ins 20. Jahrhundert (»Deutschland und die Französische Revolution 1789/1989«: Goethe-Institute, Schwäbisch Hall und Mainzer Rathaus 1989).

Die Ausstellung bekennt sich – traditionsgemäß im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg – zu einem kulturhistorischen Ansatz. Gefragt wurde erstens nach den *direkten* Einflüssen (ob positiv oder negativ) der Französischen Revolution

(Raum bzw. Kapitel 2-7), zweitens nach Revolutionsthemen im 19. und 20. Jahrhundert, seien es *künstlerische Motive* oder *Dokumente revolutionärer Bewegungen* (Raum 8-12). Ein Raum (Nr. 1) war der allgemeinen Situation *vor* 1789, ein anderer (Nr. 6) der bildenden Kunst gewidmet. Saaltexpte, die üblichen technischen Angaben zum Bild und eine Kopfzeile, die den Bezug zum Gesamtthema herstellen sollte, gab es als Erläuterungen für den Besucher. (Das Nachschlagen im Katalog vor Ort verbot sich durch sein Gewicht – ein [unabänderliches?] Mißvergnügen aller Beteiligten.)

Rainer Schoch, der Leiter der Graphischen Sammlung des GNM, zeichnete verantwortlich für Konzept und Realisation. Er hatte sich durch einen Beraterstab von 14 Wissenschaftlern/innen, darunter bekannte Namen wie Walter Grab, Klaus Herding und Rolf Reichardt gründlich vergewissert. Ein großer Mitarbeiterstab von 27 Kunsthistorikern/innen (jedoch nur eine Historikerin, Katrin Kusch) sorgten für die Realisierung. Die Arbeitsleistung war gewaltig, manche Autoren hatten über 100 Katalognummern zu bewältigen. Die Gesamtvorbereitungszeit betrug 2 Jahre.

Im Eingang empfing den Besucher die Inszenierung eines Kontrastes: hier Guillotine – dort »Erklärung der Menschenrechte« (in Deutsch auf großen Tafeln und in blaues Licht gehüllt, im Katalog Nr. 93 und 77). Das Objekt »Der Gefolterte« von Neuenhausen aus dem Jahr 1971 (Nr. 754) wies auf den bis heute anhaltenden Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Menschenrechte hin (Hierauf ging auch Walter Jens in seiner Eröffnungsrede, gedruckt in »Die Zeit« 14.7.89, ein).

Der erste Raum setzte mit einer Hütte im Zentrum einen atmosphärischen Akzent: einfaches Leben im Sinne Rousseaus und Erinnerung an die immer wieder auflebende Schlachtlosung »Krieg den Palästen, Friede den Hütten«. Eine Vielzahl von Themen wurde durch Bilder, Graphiken und Objekte auf einer Grundfläche von 8 x 8 qm angeschlagen; sie lassen sich subsumieren unter »aufgeklärter Absolutismus«, »Gelehrtenrepublik« und »bürgerliche Aufklärung«. Während es bei Zick (vgl. Nr. 42) noch friedlich aussieht, nach Reform – die gute Gesellschaft trifft sich beim Tee oder Kaffee – explodierte in der nächsten Nummer diese »Teekanne«: der Unabhängigkeitskrieg Amerikas begann bekanntlich mit einem Aufstand gegen die Teezölle (vgl. Nr. 43, Guttenberg nach Dixon). »Sie, und nicht Wir« hieß das Motto des Raumes (nach der Ode Klopstocks von 1790) und erinnerte daran, daß die Befreiung vom »Ancien Régime« nicht von Deutschland ausging, sondern vom »Frankenland«.

Die Bildpublizistik in Raum 2 bezeugte den Widerhall der großen Ereignisse in Raum 2: Bastillesturm, Flucht nach Varennes, Hinrichtung Ludwigs XVI. usw. Durch Nachstiche Pariser Graphiken erhielten die Deutschen einen »authentischen« Bericht, wie am Beispiel der »Tableaux Historiques de la Révolution Française« aufgezeigt wurde (Nr. 68, leider nur im Nachstich von 1815/19 und als Photodokument). Ein Tempel mit zwei Büsten als »Tempelwächter« (Klopstock und Schiller) deutete auf die Ehrungen, die großen Männern zuteil wurden, die sich offen zur Revolution bekannt hatten, wie Klopstock, oder die im Ruf standen, gegen die Tyrannen zu schreiben, wie Schiller. Sie erhielten Ehrenbürgerbriefe von der französischen Regierung. Andere Anhänger der französischen Ideale, wie Campe, Oelsner, Cloots u.a. waren in Porträts anwesend.

In Raum 3a und b ließen zahlreiche Werke etwas von der Mainzer Republik

aufleben, der cisrhenanischen Bewegung, der besonderen Situation in Hamburg und Altona, den Studentenprotesten und den sozialen Konflikten in einigen süddeutschen Städten. Ein hier aufgestellter Freiheitsbaum gab dem Raum 3a ein revolutionäres Ambiente. Flugblätter mit Freiheitsbäumen zeigten die Kehrseite: die Bevölkerung verhöhnte diesen »Baum ohne Wurzeln« mit seiner »Kappe ohne Kopf« (Nr. 166f.). Das eigens für die Ausstellung nachgebaute Modell Weinbrenners, das dem Raum 3 b den besonderen Akzent gab, stand für die Antikenbegeisterung und das utopische Denken, dieseits und jenseits des Rheins.

Thematisiert wurde die Gegenrevolution, die Abwehr gegen den »französischen Reichsfeind«, in Raum 4. Der Spott gegen die Emigranten unterschied sich wenig von dem gegen die sansculottischen »Befreier« – die Bevölkerung mußte beide ertragen. Sentimentale Rührstücke zeigten die Familientrennung und Hinrichtung Ludwigs XVI., dem Wendepunkt von Sympathie und Antipathie zur Revolution (Nr. 261-71). Wichtig war auch die Frage nach der »Heroisierung des Volkes« (S. 392): allgemein war anerkannt, daß nur das Volk selbst »wider die Reichsfeind« etwas ausrichten konnte, seine Heroisierung war aber (noch) nicht möglich. Andeutungen zeigten sich vielleicht in »Philipp Witt«, (Nr. 301) und in »Hermanns hoher Geist« – zumindest im Titel (Nr. 303). Wenn sich die Obrigkeit zu ihren »überraschenden Siegen« beglückwünschte, entstanden edle klassizistische Monumente (Nr. 300).

In Raum 5 wurde der Krieg mit anderen Mitteln fortgesetzt, ein »Bilderkrieg« gezeigt. In der Form von Parodie, Karikatur, Umwertung, Verkehrung, mit denen »Feindbilder« erzeugt werden, standen sich hier deutsche und französische Graphiken gegenüber. Deutlich wurde das Thema »Feindbild« aber erst durch die eindrucksvollen Revolutions-Höllen und Revolutions-Verdammnisbilder von Gillray, Zoffany und Meil (Nr. 356f.). Bei den meisten anderen Beispielen ist das Pro und Kontra schwer auszumachen. Von Charlotte Corday gibt es anscheinend nur positiv gemeinte Bilder – ähnlich wie die schriftlichen Kommentare der Zeit (vgl. dazu den Aufsatz von Inge Stephan S. 99).

Um den »Aufbruch in die Moderne« ging es in Raum 7. Die Ausstellungsinszenierung wurde hier verlassen; der Besucher glaubte sich in die Atmosphäre des »normalen« Museums versetzt: was sein Auge zuerst traf – (Madonnen-Statuette, Reliquienkreuz, Codex etc. – waren Belegstücke für säkularisiertes Kulturgut. 43 Objekte repräsentierten in dieser Abteilung »Säkularisierung«, »Modernisierung unter Napoleon« und »Emanzipation« (die der Frauen und der Juden). Ein Viertel dieser Objekte ist im Katalog nicht abgebildet. Das in der Kapiteleinleitung umrissene Dilemma wurde offensichtlich hier erreicht: »die Komplexität und die Differenziertheit der geschichtlichen Vorgänge können mit gegenständlichen Zeugnissen nur schlaglichtartig beleuchtet werden.« Die Historie, pur, liefert der Aufsatz von H.-U. Thamer im Katalog, S. 59f. (Zum etwas mager ausgefallenen Thema »Frauemanzipation« vgl. die Ausstellung des Historischen Museums Frankfurt vom Oktober bis Dezember 1989: »Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760 bis 1830«).

Der Frage, wie es bei der künstlerischen Erneuerungsbewegung um 1800 aussieht, galt Raum 6: »Freiheit für die Kunst«. Hat die Revolution die Phantasie, den Blick auf Natur und Mensch verändert? Es gibt »kaum einen Künstler, der nicht in seinem Werk auf die Herausforderung der Revolution reagiert und die Weltverän-

derung reflektiert hätte,« heißt es im Katalog S. 461. Aber unter dieser Fragestellung wurden die Künstler bisher kaum untersucht. Hohe Erwartungen mußten enttäuscht werden. Schon in der Kapiteleinleitung wird differenziert, daß das Neue bereits in der Aufklärung begann. Ihre Tugendideale wurden motivisch weitergeführt, vgl. Hetsch, Füßli, Kauffmann (Nr. 368, 376, 375), wobei sich aber die Formensprache änderte, wie am Beispiel der »Cornelia, Mutter der Gracchen« deutlich wird: Zick, der 1730 geborene, malt sie noch rokokohaft, Hetsch, der 1758 geborene, schon streng klassizistisch (Nr. 365 b, 367, vgl. auch dazu den Aufsatz von Herding, bes. S. 132). An den Familienbildnissen und Porträts ist das Neue nur schwer ablesbar – einen »Lichtblick« bildete jedoch Schicks »Heinrike Dannecker« von 1802. (Dieser Abteilung fehlten inhaltlich die interessanteren Bilder, die die Räume 2 und 3 dekorierten: Hetsch, Schmidt, Quaglio, Carstens, Simanowiz (Nr. 367, 368, 371, 374, 378, 387), während Nr. 600 »Germanische Priesterin« hier deplaziert war). Das »Neue Menschenbild« sucht man auch vergeblich in den ausgestellten konventionellen Familienporträts (Nr. 393f.). Das Neue mag sich im »bürgerlichen Rollenverhalten«, in zarten zwischenmenschlichen Tönen äußern, überzeugend wirkten die gezeigten Beispiele nicht. Vielleicht würde es im Vergleich zu steifen Barockporträts aufscheinen? (Der generelle Verzicht auf Vergleichsabbildungen wirkte sich hier negativ aus).

Ob Revolutionsbegeisterung bildlich umgesetzt wurde, ließ sich nicht entdecken. Dasselbe Thema kann für Vor- und Nachrevolutionäres stehen: »Ugolino« z.B. von Reynold 1773, von Koch 1808/11 gemalt (Nr. 380). Und ob Cornelius' »Odysseus« von 1803 ein »bürgerliches Gegenbild zum revolutionären Helden« ist, entzieht sich dem Augenschein (Nr. 382). Füßlis »Odysseus« von 1795 gebärdet sich zwar wild, gilt aber als allgemeine »Metapher für den Daseinskampf« (Nr. 377) und Carstens' »Titanen« von 1795, die gegen die Götter kämpfen, offenbaren »heroisches Selbstverständnis der Revolutionsepoche«, allerdings in einem gebändigten Klassizismus, der sich vom Renaissancevorbild kaum entfernt (vgl. Nr. 379). Eindeutige Bezüge auf die Zeit sind anscheinend bei deutschen Künstlern nicht zu finden. Zwar begrüßten viele ihre Epoche als Anbruch einer neuen Zeit (vgl. S. 459), aber ebenbürtige bildliche Zeugnisse, die der Kühnheit schriftlicher Äußerungen an die Seite zu stellen wären, tauchten bisher nicht auf, vgl. Kochs und Carstens Ausbrüche gegen fürstliche Willkür und Regelzwang der Akademie. Nur einmal scheint etwas vom revolutionären Pathos der Epoche auf: im Porträt Eberhard Wächters von Ludovike Simanowiz, das um 1791 in Paris entstand (Nr. 387). Gemeinschaftsideal und Sendungsbewußtsein kennzeichnet den »modernen Künstler« (vgl. Nr. 388 und 391), diese Ideale vertraten auch die Nazarener, die alles andere als revolutionär waren. Die Erwartung, daß die Revolution auch die Kunst verändert habe, bleibt vorerst unerfüllt – vielleicht, daß neue Ergebnisse nach Ablauf des »Bicentenaire« auftauchen?

In der Landschaftsmalerei (folgt man den Autoren) läßt sich ein neues Weltverhältnis in der »heroischen Landschaft« (die es bereits seit dem 17. Jahrhundert gibt) ablesen: Koch, Reinhart, Friedrich. Als Schlußapothese stand Runges »Morgen« (ein Figurenbild, das Runge auch als »Landschaft« aufgefaßt hatte, vgl. Kat. »Runge in seiner Zeit«, Hamburg 1978/79, S. 204f.).

In der Architekturabteilung stand vor allem der Name Weinbrenner für die neue, revolutionäre Architektur. Weiter sind zu nennen: Gilly, Klenze, Schinkel; sie

lernten von Pariser Architekten, vor allem von Durand. In der Napoleon-Zeit wurde diese Anlehnung an französische Vorbilder mit anderen Akzenten fortgesetzt. Man muß Ledoux und Boullée näher kennen, um diese Abteilung mit Gewinn zu betrachten.

Die sozialen Voraussetzungen jeglicher politischer Aktivität wurden in Raum 8 mit »Presse-Fest-Verein«, mit einer Fülle von Darstellungen zum Hambacher Fest, patriotischen Leseszenen, Satiren auf die Zensur usw. entfaltet. Der unmittelbare Einfluß der Französischen Revolution ist nicht mehr sichtbar, aber ihre Prinzipien bleiben wirksam, und es wird nach ihren weiteren Auswirkungen in der Geschichte nach 1800 gefragt.

In Raum 9, »Von Mainz nach Weimar«, gab es eine Vielzahl von Themen: »Kämpfe um die Republik 1813-1919«, Revolutionsikonographie (»Allegorie der Freiheit«, »Jakobinermütze«, »Brüderlichkeit«, »Laterne«, »Revolutionsmartyrer«) »Germania« und »Revolution – Geschichte und Mythos«. Es war nicht leicht, sich hier zurechtzufinden, denn Wandel und Konstanz der Symbole bedurften eingehender Erläuterungen. In Raum 9 war auch die »Subdominante« der Ausstellung integriert, die gelegentlich schon auftauchte und dialektisch mit dem Ausstellungsthema verbunden war: »Germania«, die ihr stolzes Haupt bald republikanisch, bald kaiserlich hebt. In der Ausstellung vor allem präsent durch Clasens »Germania auf der Wacht am Rhein« (Nr. 616; vgl. zu dieser Abteilung den Aufsatz von D. Hoffmann, S. 137ff.).

Die Gruppe »Revolution – Geschichtsbild und Mythos« war heterogen; sie enthielt Darstellungen, die ihre eigene Zeit wiedergeben (Nr. 671, Hoyoll; Nr. 690, Grundig) und solche, die sich mit Botschaften an ihre Zeit wenden (Nr. 672, Rethel; 681, Pechstein; 685, anonym) und damit von der Französischen Revolution entfernten. Daneben hing eine Reihe von »Salonbildern« aus der Piloty-Schule, die sich motivisch der Großen Revolution nähern (Man hätte gerne gewußt, warum sich die Piloty-Schule so eifrig des Themas annahm).

In den Sälen 10 bis 12 standen sich künstlerische und sozialgeschichtliche Dokumente unvermittelt gegenüber. Manchmal ging dabei der rote Faden verloren. Zuerst begegnete die Revolution (längst nicht mehr die Französische) als »Alptraum«; Plakate, Aufrufe, Drucksachen malten das Schreckgespenst der herrschenden Ordnung von 1910 bis 1982 an die Wand: »Arbeiter«, »Sozialdemokrat«, »Bolschewist« und »Verfassungsfeind«. Die Verbindung zur Französischen Revolution lag nur noch in der Assoziation »linker Terror«. Nach kunsthistorischen Belegen wurde nicht mehr gefragt, denn »auf der ikonographischen Ebene (sind) die Bezüge dieser Angstvision zur Französischen Revolution weitgehend verblaßt ...« (S. 729). Wird ohne diesen Bezug das Thema nicht zu breit, sogar beliebig?

Ein internationales (!) künstlerisches Intermezzo schob sich mit Raum 11 ein: die tödliche Begegnung Corday-Marat als Motiv für einige Künstler, wie Munch, Kounellis, Finlay, Hrdlicka, Kiefer, die eher private Mythologien, ein Satyrspiel von Sex und Crime (Hrdlicka) oder Melancholie (Kiefer) zeigten. Die sozialgeschichtliche Dimension wurde verlassen. Auch die republikanische?

Der letzte Saal war dem »Traum von der Freiheit und Gleichheit« gewidmet. Diverse Manifeste von 1933 bis 1982, die Freiheit und Menschenrechte einklagten, waren zu sehen. Künstlerische Objekte von Vostell und Alvermann belegten das Weiterwirken der »Ideen von 1789« in der Kunst. Der Kunst? Politik und Kunst ge-

hen ineinander über (wie bei David! vgl. S. 768), wenn Künstler sich ins Tagesgeschehen einmischen und mehr nach sozialer Wirksamkeit, denn nach künstlerischer Strenge fragen (vgl. Heartfield, Staeck, Nr. 725, 746). Manche Künstler, wie Alvermann, gaben die Kunst zugunsten der Politik ganz auf.

Das Kapitelvorwort macht auf die Grundpositionen in Deutschland seit 1933 aufmerksam: Wer träumte von den »Ideen von 1789« nach 1933? Die einen, die Emigranten, wie Heinrich Mann, möchten an ihnen festhalten, die anderen, die NS-Ideologen, wie Alfred Rosenberg, hielten sie für überwunden; er erklärte 1940 das »Zeitalter von 1789« durch die kommende »Weltrevolution« von »Herrenmenschen der germanischen Rasse« für beendet (vgl. S. 728). Nach dem 2. Weltkrieg war auch nicht mehr die Rede von den »1789er Ideen«, nachdem die Verfassungsväter die Grund- und Menschenrechte im Grundgesetz verankert hatten. Die außerparlamentarische Opposition in den späten 60er Jahren entdeckte allerdings Widersprüche zwischen Verfassung und Verfassungswirklichkeit. Und hier berief man sich wieder auf Vorbilder aus der Aufklärung und der Französischen Revolution: »Club Voltaire«, »Ça ira-Presse« (Nr. 741) u. a.

Beuys bildete mit seinem geistrevolutionären Schamanismus die Schlußpointe. Dem staunenden Publikum führte er 1982 vor (mit Photos dokumentiert), wie man symbolisch aus Macht Liebe zaubern kann: eine imitierte Zarenkrone wurde eingeschmolzen und in ein Häschen umgegossen. Nach Beuys muß aus dem Revolutionär, der bislang immer nur »den Tod bereitet«, ein »neuer Mensch« werden – und dieser Mensch wird nach ihm auch »ein Künstler« sein.

Man kann sagen, daß »das aus der Französischen Revolution ererbte republikanische Vokabular ... in Deutschland seinen Platz fast ausschließlich in den subversiven Medien der oppositionellen Bildpublizistik [hat] und ... auf die Utopie eines ›anderen Deutschland‹ [zielt]« (S. 644).

Die kulturpolitisch wichtige Ausstellung mit ihrem interessanten, oft neuem Material war ein Markstein in der kunsthistorischen Landschaft zum »Bicentenaire«. Sie war nicht leicht zu rezipieren, schon allein durch die große Anzahl der Objekte (763), und durch die doppelte Fragestellung (wie wirkte die Revolution auf Deutschland, wie wirkten die revolutionären Impulse weiter?). Viele Fragen blieben offen (z.B. gab es eine Revolution der Kunst? Wie wirkten sich Emanzipation und Säkularisation aus? Gibt es ein deutsches Feindbild von den Franzosen?), aber sie bot eine Fülle von Anregungen. Oft gab es Neues zu entdecken (so z.B. Chodowiecki Nr. 44, Guttenberg Nr. 63, »Congé« Nr. 208, Zoffany Nr. 356 und Scholl Nr. 585). Als gelungen muß man die Räume 1-4 hervorheben, durch den klaren, historischen Ansatz und seine überzeugende Durchführung, zu der auch die ästhetisch ansprechende Präsentation und Inszenierung beitrug.

Der gründlich gearbeitete Katalog bleibt auch wegen seiner fundierten Aufsätze eine Fundgrube für die Forschung: Bouvier, Kossok, Hermand, Stephan, Thamer setzen sich mit dem Erbe der Französischen Revolution auseinander, Grab mit den deutschen Revolutionshistorikern, Herding, Hoffmann und Kuhn mit der deutschen Kunst z.Zt. der Französischen Revolution. Wünschenswert bleibt ein Register und mehr Querverbindungen von Einleitungskapiteln und Katalognummern sowie zwischen Expertenaufsätzen und Katalogtexten (Detlef Hoffmann bildet da eine Ausnahme). Und generell noch mehr Konsequenz in der Durchführung, was Themeneinigung und Auswahl betrifft.