

Jubilieren ist nicht so leicht. Die Revolution nach 200 Jahren auszustellen¹, heißt zunächst, sich über die historische und künstlerische Bedeutung jener Epoche im klaren zu sein. Geht man mit diesem lapidaren Anspruch an die Sache heran, zeigt sich alsbald eine Fülle von Problemen: Was wählt man aus? Soll man die Revolution als ganze feiern oder ihrer nur gedenken, Ereignisse von historischer Symbolkraft (wie die Erstürmung der Bastille) oder solche von fortwirkender moralischer Bedeutung (wie die Erklärung der Menschenrechte) hervorheben, mißliebige Erscheinungen aber ausklammern – soll man gar die Terrorherrschaft anklagen? Vor allem aber: Kann man die Kunst der Revolution wirklich eine revolutionäre Kunst nennen – hat die Revolutionskunst über das bloße Visualisieren der Ereignisse hinaus unverwechselbare, neue Formen erzeugt? Man muß nicht einräumen, daß es zwar eine Revolution in der Ausübung und Zulassung von Kunst, in der Ausbildung und im Selbstbewußtsein der Künstler² gab, aber, mit Ausnahme des »Sterbenden Marat« von David, kaum ein französisches Bild, welches das Epitheton »revolutionär« für sich beanspruchen dürfte? Mit diesen Problemen stellt sich zugleich die gravierende mediale Frage, worin die heutige Zugkraft solcher Ausstellungen bestehen könnte, ob es überhaupt einen Funken gibt, der auf kunst- oder historisch interessierte Citoyens überspringen könnte. Besteht eine Ausstellung aus einer These und einem Spektakel (Pierre Georget), so setzt eine neue These zur Revolutionskunst die Auseinandersetzung mit den Forschungsansätzen der letzten Jahre und deren Visualisierung voraus. Das ist schon schwierig genug. Aber fast unmöglich dürfte es sein, das Revolutionspektakel ohne bewegtes Material oder sich bewegende Menschen zu evozieren (und zwar so, daß etwas von der revolutionären Begeisterung und Gewalt zu spüren ist). Kann ein mitreißender kulturhistorischer Einblick in die Revolution nur durch eine Theater-, Film- oder Ballettaufführung erreicht werden, wie es Ariane Mnouchkine vor Jahren und letztthin Maurice Béjart gelungen ist? Kommt nicht der enorme Publikumserfolg eines so mäßigen Stücks wie »La liberté ou la mort« von Robert Hossein (im Pariser Palais des Expositions) bei gleichzeitigem Mißerfolg der sorgfältig dokumentierten Ausstellung des Europarats (im Grand Palais) schon einer Volksabstimmung gleich?

Diese Fragen werden freilich durch Zeit und Ort relativiert. Paris ist ein krasser Ausnahmefall: Daß die farbenschwelgende Pracht eines Gauguin im Grand Palais dem trocknen Brot der Revolution im gleichen Hause vorgezogen wurde, ist angesichts einer jahrzehntelangen Fixierung des Pariser Publikums auf künstlermonographische Darbietungen kaum verwunderlich; in anderen Ländern und in der französischen Provinz gab es oft größeres Interesse. Eines allerdings haben Westeuropa und Nordamerika, haben die Staaten, die heute reich genug sind, große Kommemorationsausstellungen zu veranstalten, gemeinsam: die Grundwerte der Revolution sind hier so selbstverständlich geworden, daß der Besucher eine Ausstellung zu diesem Thema ebenfalls interessiert, kaum aber engagiert besucht. Anders vor fünfzig Jahren: Blickt man in das Sonderheft der Zeitschrift »L'illustration«, das 1939 zur 150-Jahrfeier der Revolution erschien³, so entfalten sich dort, inmitten von Gasmasken

und dem von der deutschen Luftwaffe zerstörten Barcelona, die revolutionären »Droits de l'homme et du citoyen« oder der Bastille Sturm zu ungeahnter Wirkung. Das Revolutionsjubiläum bot damals Anlaß, die Menschenrechte gegen die heran nahende Barbarei hochzuhalten. Heute dagegen dienen Revolutionsausstellungen vor allem der Unterhaltung, in zweiter Linie der Belehrung – politisch engagierte Besucher können sie allenfalls anziehen, soweit sie Frauen- oder aber Minoritätenprobleme behandeln. Die Revolutionsindustrie, die sich am Rande der Bicentenaire-Feiern eingerichtet hat, spiegelt den bloßen Unterhaltungseffekt in aller Deutlichkeit wider; ihr Signet, drei in den Nationalfarben gehaltene Vögel (von Folon, der offenbar nur Vögel zeichnet, entworfen) hätte vielleicht Air France gut ange standen – eine auch nur entfernt politische Botschaft konnte es nicht vermitteln. Und wenn wirklich die öffentliche Meinung in Frankreich nach dem Défilé des Werbema nagers Jean-Paul Goude am 14. Juli zugunsten der Revolutionsfeiern umschwenkte⁴, so zeigt dies nur, daß sich die Franzosen mit dem bloßen Unterhaltungseffekt abgefunden haben. Konnten die Ausstellungen dagegen halten?

Die eingangs aufgeworfenen Fragen ließen zwei Grundprobleme erkennen: er stens die Frage, wie sich eine Zeit extremer Unruhe im statischen Reich der bilden den Kunst adäquat darstellen läßt, zweitens die weit bedrängendere Frage, ob eine Kunst, die zwar inmitten eines radikalen politisch-sozialen Umbruchs entstand, selbst aber trotz des Anspruchs der Französischen Revolution auf totale Erneuerung sämtlicher Lebensbereiche keine radikale Erneuerung der künstlerischen Form er kennen läßt, überhaupt zum Gegenstand großer Ausstellungen gemacht zu werden verdient.

Stellt sich diese Problematik für die Revolutionskunst in besonderer Schärfe, so enthält sie doch einen allgemeineren Horizont. Ist nicht die große Zeit der histori schen Ausstellungen, soweit sie nicht identitätsstiftend wirken können, wie die Län der- und Fürstenausstellungen vor einigen Jahren (Staufer, Wittelsbacher, Preu ßen), vorbei? Wir fragen uns also, ob die historischen Ausstellungen, die neugegrün deten historischen Museen, im Zeitalter des neuen Irrationalismus noch eine Chance haben oder ob sie nur um den Preis überleben können, ihr Material als (auswechsel baren) Rohstoff einer künstlerischen Inszenierung zu begreifen, wie es die Hambur ger Ausstellung in einer kühnen Gratwanderung tut, oder aber zur historischen Do kumentation zu erstarren, in der die (wiederum auswechselbaren) Kunstwerke eine objektive historische Wahrheit verbürgen sollen; letzteres ist bekanntlich in Ge schichtsbüchern üblich, wo die eigenständige Brechung der Historie durch das Bild fast durchweg verkannt wird. Was geschieht, wenn *nur* der Aspekt des Spektakels beachtet wird, hat die Cité de l'industrie et des sciences in La Villette vorgeführt, wo die Sache selbst hinter ihrer Mediatisierung verschwand (man glaubte sich in einem großen Kaufhaus mit animierendem Werbetheater) und am Ende kaum mehr als eine Glorifizierung der napoleonischen Kriege herauskam. Der umgekehrte Effekt stellte sich angesichts der trocken-dürren Material-Akkumulation im Grand Palais ein, die jeden Funken Begeisterung an der Sache vertrieb und insofern ebenfalls von der Revolution weggeführt hat. Vielleicht besteht tatsächlich der einzige Ausweg darin, die Revolutionskunst in ein neues Gesamtkunstwerk einzuschmelzen, wie es Werner Hofmann nach eigenem Bekunden (und höchst erfolgreich) getan hat.

Das Dilemma zwischen bloßer Historisierung und reiner Inszenierung wird der nachfolgende, notwendig verkürzte, Überblick über rund 70 Ausstellungen zur

Kunst der Revolution widerspiegeln. Da der Verfasser an keiner dieser Veranstaltungen unmittelbar beteiligt war (sieht man von Katalogbeiträgen für Los Angeles, Paris und Nürnberg ab), aber einen Großteil von ihnen sehen konnte, mag ein unbefangenes Urteil zustande gekommen sein.

Für eine kritische Bilanz ist es zwar noch etwas früh, zumal drei Ausstellungen von Bedeutung hier noch nicht gewürdigt werden können (die größte Einzelausstellung aus Anlaß der Revolutionsfeiern, die David-Schau im Louvre und im Schloß von Versailles, sowie die Ausstellungen zur Revolutionsarchitektur in Paris und in Frankfurt; vgl. die Liste am Ende dieses Überblicks). Eine grundsätzliche Beobachtung aber werden auch die noch ausstehenden Veranstaltungen kaum mehr revidieren können: nur in wenigen Fällen ist die Revolution neu durchdacht worden; nirgendwo ist unser Revolutionsbegriff revolutioniert worden.

Aber zunächst: Welche Ausstellungen gab es zum Bicentenaire? Ich sehe sieben unterschiedliche Arten: Gesamtüberblicke, Rezeptionsleistungen, Einzelaspekte, bestimmte Materialbereiche oder Gattungen, regionale, werkmonographische und personenbezogene Ausstellungen. Im Grunde sind es, sieht man vom Musée de la Révolution française in Vizille als einer Dauereinrichtung, einer inszenierten »révolution permanente«, einmal ab, nur zwei Ausstellungen, die das Phänomen Revolution insgesamt, umfassend und grundsätzlich behandelt haben: Die im Pariser Grand Palais und die der Hamburger Kunsthalle. Nicht nur die Titel glichen sich – »La Révolution française et l'Europe« hieß die eine, »Europa 1789« die andere (was beide nicht hinderte, doch primär *französisches* Material auszustellen⁵) –, selbst das Ausstellungsplakat war nahezu identisch, indem es von Regnaults Alternative »La liberté ou la mort« nur die Liberté gelten ließ. (Darin steckt übrigens ein sinnvolles Prinzip, geht es doch darum, das Wertepotential der Revolution und ihre musischen Seiten wachzurufen; daß es diese Seiten gab, unterscheidet ja die Französische wie die Russische Revolution von totalitären Umbrüchen ohne kreative Impulse – hätte die Revolution nur die Terreur hervorgebracht, wäre sie ungeachtet aller Dialektik zu langweilig, präsentiert zu werden; das Hamburger Plakat konnte eine Anspielung auf die Guillotine allerdings nicht unterdrücken). Die Ausstellung im Grand Palais, in hohen, großen Raumfluchten untergebracht, versuchte durch Spannung mit grauem, in der Wirkung mauerähnlichen Stoff und durch Zwischenwände aus dunkelbraun gestrichenen Spanplatten ihre 30 (!) Abteilungen optisch zu gliedern. Den Gesamtüberblick über die Kunst der Revolution hat sie in eine Katalogeinführung verbannt. In der Ausstellung selbst wurde diese Gesamtschau durch allzu viel kleinteiliges Material verhindert. Auch herrschte in vielen Abteilungen Düsternis, weit über das technisch notwendige hinaus: es war, als wolle man beweisen, daß die Revolution den absoluten Gegensatz zur Aufklärung bedeute. Inszenierungseffekte, erhellende Verdichtungen, gab es nur gelegentlich: etwa ein Rondell, in dem – wenn auch künstlerisch von ungleichem Wert – eine ganze Reihe von Büsten (Kat. Nr. 208-239) der bedeutendsten Aufklärer sich zu einem imaginären Gesprächskreis vereinte, oder einen Raum, der auf Hennequins Reue des Orest, ein riesiges Bild aus dem Salon des Jahres 1800 zuführte; es zeigt in autobiographischer Absicht Orest, wie er nach der Blutrache an seiner Mutter von den Erinyen verfolgt wird (Kat. Nr. 844). Dieses fast zerstörte Gemälde war auf eine gigantische Restaurierungsstaffelei gestellt, unmittelbar daneben erblickte man den zerstückelten *Triumph des Französischen Volkes* (Kat. Nr. 826) desselben Künstlers. Hier wurde

im Thema, in der Form und im Zustand der Bilder etwas von der revolutionären Situation vermittelt. Aber sonst? Nach der Revolutionsqualität der Ausstellung befragt, verwies der Generalsekretär darauf, daß die Statue des Montaigne von J.-B. Stouf (Kat. Nr. 1119) doch ein hervorragendes Werk sei – aber die 1799 geschaffene Skulptur, deren Auftragstitel übrigens lautete: »Montaigne le *restaurateur* de la morale et de la philosophie en France«, stand völlig isoliert; selbst wenn in ihr der Geist der Revolution fortlebte, so hätten die Regisseure nichts getan, dies zu vermitteln. Auch der Katalog, wengleich eine Fundgrube⁶, war eher dazu angetan, »d'étouffer la Révolution«. Ob man ihm vorwerfen kann, daß bis zur Nr. 400 nichts »knistert«, so Werner Hofmann⁷, hängt vom Blickwinkel ab – denn die Werke der Revolutionszeit selbst setzten im Pariser Katalog nun einmal *nach* den ersten 400 Nummern ein, und ob man vorrevolutionäre Ahnungen oder Ausbrüche erwarten darf und soll, ist durchaus kontrovers. Man darf überzeugt sein: wenn die Revolution 1750 ausgebrochen wäre, würden wir Kunsthistoriker in der Kunst zwischen 1745 und 49 prompt jede Menge an Vorahnungen entdecken.

Das ist zugleich eine Frage an die Hamburger Ausstellung, die mit der Jahrhundertmitte beginnt und insofern den Vorlauf der Revolution ebenfalls zu einem zentralen Thema erhebt. Mit dieser Stärkung der Langzeitperspektive haben beide Ausstellungen der in der französischen Forschung so betonten »longue durée« Rechnung getragen. Hatte man früher oft nur den Zeitraum des revolutionären Jahrzehnts beachtet, so stellt man jetzt ein halbes Jahrhundert zur Debatte. Im Unterschied zur Pariser Akkumulation freilich bot die Hamburger Ausstellung schon mit ihrem Untertitel *Aufklärung – Verklärung – Verfall* eine These an, und es gelang ihr, diese These durch Gegenüberstellungen und in sich doppeldeutige Schlagworte (»die vermessene und die maßlose Welt«), aber auch durch Kulissen und doppelchalige Wände visuell zu unterstützen, Einbauten, die ohne belehrend zu wirken, doch einen Rahmen stiften und den Besucher leiten konnten. Auch wurde erstmals das Gebäude einbezogen, vor allem die dorische Rotunde der Eingangshalle, die eine fabelhafte Allusion auf die Revolution erlaubte und deren Würdeanspruch wachrief. Hier warfen die deutschen Aufklärer ihren kritischen Blick auf die nachgebaute obere Hälfte von Boullées Newton-Kenotaph. Vorzügliche Exponate, darunter etliche Gemälde von Goya, erlesene englische Karikaturen, viel aus der deutschen Aufklärung ließen trotz klarer Dominanz Frankreichs ein nahtlos dichtes, sinnfällig gegliedertes Ambiente entstehen, dessen drei ineinander verzahnte Bereiche (*lumière* – *glorification* – *décadence*) die Ausstellung selbst zum eigentlichen Kunstwerk erhoben. Im Unterschied zur Pariser Schau wurde ferner im Katalog nicht nur dokumentiert (sorgfältiger als in Paris), sondern auch argumentiert und *raisonniert*.⁸ Ob die Inszenierung in allen Teilen klar genug war; ob die Ausstellung sozialhistorische Kategorien anbot oder nicht vielmehr nur anthropologische Standards (die auf jedes andere Thema übertragbar wären); ob die kleinen *Caprichos* hinter der Verschalung für das breite Publikum wirklich mit der Pracht der abschließenden Napoleonkapelle (die den in der Revolution schon angelegten Verfall dokumentieren sollte) konkurrieren konnten; ob der Besucher, der nicht den Katalog kaufen wollte, sich zurecht fand, ob er nicht Anspruch auf Nennung der Herkunftsorte und Techniken gehabt hätte; ob sich die Gegensatzpaare in Ausstellung und Katalog nicht hin und wieder verselbständigten; ob wahrhaftig die Guillotine zweimal aufgefahren und ins Zentrum gerückt werden mußte – das und manches andere

bleibt offen.⁹ Aber insgesamt war dies zweifellos die gelungenste Revolutionsausstellung des Bicentenaire überhaupt.

Sodann die rezeptionsgeschichtlichen Ausstellungen, bei deren erster man hinsichtlich der Rubrizierung schon zögert: Denn die Schau des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg konnte nach Komplexität, Weite und Vielfalt der Gesichtspunkte mit jenen beiden anderen Ausstellungen durchaus konkurrieren, obwohl sie scheinbar enger angelegt war: Umgekehrt wie im Fall der Pariser Ausstellung versprach hier der Titel (»Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland«) weniger als die Ausstellung tatsächlich bot. Versprochen wurde nur eine rezeptionsgeschichtliche und nur auf Deutschland bezogene Analyse, geboten wurde ein Abriss der Revolutionskunst in vielen Domänen und deren Auswirkung auf weite Teile Europas bis ins 20. Jahrhundert. Wenn man der Nürnberger Ausstellung etwas vorhalten kann, dann eher, daß sie zu weitläufig war. Warum in dieser Rezeptionsschau die Revolutionskunst selbst (mit wundervollen Funden aus Nürnberg selbst, aus Coburg, und aus vielen kleineren deutschen Museen) ausgestellt war, konnte man nicht immer nachvollziehen, obwohl zwei gute Gründe dafür angeführt werden können: Die Deutschen reagierten oft unmittelbar auf französische Vorlagen, die dann natürlich nicht fehlen durften, und die deutsche Revolutionsbegeisterung schlug sich hierzulande in früher Sammlungstätigkeit nieder.¹⁰ Sodann die zeitgenössischen Rezeptionsschichten: So erhellend etwa Kounellis' »Freiheit oder Tod. Es lebe Marat! Es lebe Robespierre!« ist (Kat. Nr. 719), ein Bild, das den Ikonencharakter in der Verehrung der beiden Revolutionsprotagonisten so deutlich reflektiert – trägt diese »Fortschreibung« immer? Das Rot der Trikolore ist nicht das Rot der Kommunisten, auch wenn diese sich auf die Revolution berufen haben. Erst recht hat das antikommunistische Propagandablatt »Rot ist dein Tod« (Kat. Nr. 696), das auf Enteignungsangst baut, mit dem ausgeprägten Sinn der Französischen Revolution für Privateigentum nichts mehr zu tun. Die französische Ausstellung »Images de Révolution. L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours« im Pariser Invalidendom, eine glänzende, ganz unbeachtete Schau, die ebenfalls viele neue (auch deutsche) Dokumente zu Tage gefördert hat, verfuhr in dieser Hinsicht präziser.

Die Nürnberger Ausstellung argumentierte sehr dicht, soweit sie im Revolutionszeitraum (bis 1806) blieb, bot dort auch Höhepunkte der Inszenierung, verlor aber in den beiden nachgeordneten Zeiten und Räumen (Auseinandersetzung mit der Revolution bis 1919; Künstlerische Rezeption von 1919 bis zur Gegenwart) an Stringenz; vielleicht hätte man die (historisch so berechtigten) »Brüche« zwischen den drei Abteilungen offenlegen sollen: es ist ja erhellend, daß sich die Beschäftigung mit der Revolution heute auf ästhetische Momente reduziert.¹¹ Ob im Katalog (S. 201) einmal mehr¹² Klopstocks Wort »Sie und nicht wir« zum Titel erhoben werden mußte, mag offen bleiben. Nach zweihundert Jahren als Motto zitiert, nimmt Klopstocks Ode, die zu ihrer Zeit auch Aufforderungscharakter enthielt und als Ausdruck der Hoffnung gemeint war, einen nur noch lamentierenden Charakter an.

Insgesamt aber trug Nürnberg vielleicht von allen Ausstellungen am umfassendsten dem veränderten Stand der Revolutionsforschung Rechnung; dies in folgenden fünf Domänen: Heute interessiert das »Image« der Französischen Revolution¹³ mindestens ebenso sehr wie die Erforschung der »reinen« Faktizität; der Alltag nicht minder als die hohe Kunst; die langfristige Entwicklung stärker als der Kurz-

zeitraum des revolutionären Jahrzehnts; das Fortleben der Aufklärung so sehr wie das der Revolution; der reformerische Weg des deutschen 19. Jahrhunderts kaum weniger als der revolutionäre Elan Frankreichs.

Mit seiner durchdachten Breite hob sich das Nürnberger Unternehmen von der Präsentation der unmittelbaren Rezeption der französischen Revolutionskunst in Deutschland ab. Dieser Teilaspekt, von Schwäbisch-Hall und den Goethe-Instituten behandelt und in einem handlichen Katalog dargeboten, war im Ergebnis zwar vielseitig, aber qualitativ enttäuschend; abgesehen davon, daß das Ganze nur in Form von Reproduktionen auf die Wanderung durch die Goetheinstitute entsandt werden konnte (und daher in Paris ganz wirkungslos blieb), zeigte sich allenfalls bei den Alltagsobjekten (Mausefalle à la Guillotine, Abt. XII, Nr. 1/2; Schützenscheiben, Abt. X, Nr. 6) oder dort, wo in der Graphik auf volkstümliche Traditionen zurückgegriffen werden konnte (Abt. XI, Nr. 9/2), eine überraschende, schöpferische Reaktion auf deutscher Seite. Ansonsten bestätigte diese Wanderausstellung, daß man den Rezeptionsrahmen weiter spannen sollte, wie in Hamburg und Nürnberg geschehen.

Die Berliner Ausstellung, dem Anspruch nach noch umfassender als die Nürnberger, weil sie sich nicht auf ein Land beschränkte, hat vor allem das Verdienst, daß sie die Bestände des hierzulande ganz unbekanntenen Musée de l'art vivant in Montreuil ausgrub, darunter so schöne Blätter wie Cochins »Huldigung der Künste« (Kat. Nr. 308) oder so manche volkstümliche Serie zu Napoleon (wie etwa Kat. Nr. 502-10).¹⁴ Der andere Pfeiler der Berliner Schau war die künstlerische Rezeption der Revolution unter dem Aspekt Aufstand und Widerstand. Keine Ehrung, keine Jubelfeier sollte inszeniert werden – ein Konzept, das immerhin den Widerspruch des französischen Stadtkommandanten hervorrief, der natürlich zum Jubilieren angetreten war. Eher wäre der Einwand gerechtfertigt, daß in Berlin eine Reihe unnötiger Bilder ausgestellt (und im Katalog auch noch groß abgebildet) wurden, wodurch sich die Proportionen ganz verschoben – die Überfülle des Materials gebar einen Mangel an Stringenz: Mit dem Thema »Aufstand an sich« war das Berliner Team einfach überfordert. Hingegen besticht der Katalog durch eine Reihe vorzüglicher Aufsätze, soweit diese im Umkreis des historischen Anlasses bleiben.

Neben den drei großen Ausstellungen, die ein Gesamtbild der Revolution und ihrer Auswirkungen zu entwerfen versuchten (Paris, Hamburg und bis zu einem gewissen Grade Nürnberg), gab es eine Reihe anderer, die einzelne Aspekte unter die Lupe nahmen. Unter ihnen ist in erster Linie die Frankfurter Ausstellung »Sklavin oder Bürgerin?« zu nennen, die in den Unternehmungen der Londoner Hayward Gallery und der Brüsseler Bank Lambert (vgl. Liste) nur scheinbar Konkurrentinnen fand; in London wurden Frauenbilder aller Art aus den letzten 200 Jahren unter elf Stichworten aus dem privaten und dem öffentlichen Bereich locker aneinandergereiht, in Brüssel ein Grundkurs über die Rolle der Frauen unter der Revolution geboten (etwas willkürlich angereichert durch Bilder der russisch-amerikanischen Gegenwartsmalerin Zenaïda Bouyakowitch, genannt Zuka). Die Frankfurter Schau umfaßte zwei dicht miteinander verzahnte Komplexe: zunächst das Bild der Frau in der französischen Revolutionsgraphik, sodann die Dokumentation der (männlichen?) Erfindung einer »neuen Weiblichkeit«, aber auch eines neuen Selbstverständnisses der Frau nach 1800, und zwar in allen nur denkbaren Lebensbereichen. Es ist vielleicht nur vorübergehend notwendig, das Frauenbild in dieser Weise gesondert zu thematisieren und damit die Frau unweigerlich wieder in eine »Sonderrol-

le« zu drängen, aber angesichts der Unterdrückung der Frau in der Revolution ist der konkrete Hinweis auf das, was an umfassenderer Befreiung dennoch zutage trat (und – sous-entendu – auf das, was seither uneingelöst blieb) zumindest vorübergehend dringend geboten.

Das eingangs genannte Dilemma historischer Ausstellungen hat hier, wegen des zurückhaltend-engagierten Ausgangspunkts, wenig Spuren hinterlassen. Das Hauptverdienst der Ausstellung ist, bewiesen zu haben, daß es an Material für dieses Thema durchaus nicht mangelt (was auf einem Hamburger Colloquium noch kürzlich bestritten wurde) und zugleich gezeigt zu haben, daß dieses Material eine Qualitätshöhe aufweist, die ihm auch auf der künstlerischen Ebene argumentative Kohärenz sichert. Bei der Inszenierung kamen dem Projekt niedrige Räume zustatten, so daß viele graphische Bilder trotz geringer Dimensionen wandfüllend wirkten; günstig auch ein Halbrund mit Sitzen als Scharnier in der Mitte der Ausstellung. Während sich von den großen Frauengestalten der Revolution, wie Théroigne de Méricourt oder Olympe de Gouges, nur unbedeutende oder gar keine Bildnisse nachweisen lassen, sind die Heldin von St. Milhier, Cécile Renaud oder Madame Rolland gut greifbar und mit individuellen Zügen ausgestattet. Im zweiten, europäischen Abschnitt traf geringere revolutionäre ›Anstößigkeit‹ auf höhere gesellschaftliche Akzeptanz; hier ragten die Bildnisse der Dorothea Schlözer (von Fiorillo), der Schauspielerin Fossetta (von Schick), der Friederike Rapp (von Hetsch) oder der noch unbekannteren Dame mit Lyra aus dem Puschkin-Museum (von Mlle. Rivière) hervor; daß »Die Unschuld zwischen Tugend und Laster« von Marie-Guillemine Benoist aufgespürt werden konnte, verlieh der Ausstellung nicht nur ein besonderes Flair, sondern auch Ausgewogenheit, denn auf Alltagsniveau entsprach dieser Allegorie das Celler Bild »Die gute und die böse Hausfrau« von Suzette Henry.

Der Katalog enthält Beiträge von nicht weniger als zweiundzwanzig Spezialistinnen; man nimmt dafür in Kauf, daß der eigentliche Ausstellungsführer erst auf S. 421 beginnt. Der medienwirksame Ausdruck »Sklavin« verbirgt, daß es im Grunde um den Gegensatz von Dekoration und Gewalt geht: Beim Fest der Vernunft in Notre-Dame schritten zwei Reihen weißgekleideter junger Mädchen von dem künstlerischen Berg herab, unter ihnen die Allegorie der Freiheit, in Gestalt einer lebenden Frau, »image fidèle de la beauté«¹⁵: Die Frau dient zur Dekoration der Zeremonie. Aber im politischen und privaten Alltag lag die Gewalt wie eh und je in Händen der Männer. Nun bricht der Katalog diese Vorstellung gelegentlich auf – um dann sogleich wieder in ein Lamento einzustimmen: Kaum ist von der Aufwertung der Rolle der Frau die Rede, folgt das Aber: »Die Gleichrangigkeit von Mann und Frau setzte sich in der bürgerlichen Gesellschaft nicht durch« (Ausstellungstext); kaum wird der Fortschritt in der Ausbildung der Künstlerinnen besprochen, folgt unweigerlich der Zusatz: »in den engen Grenzen der bürgerlichen Weiblichkeit« (womit wir auf den Stand unserer Erfahrung vor Kenntnis dieser Ausstellung zurückgeworfen werden). Das erinnert an Hofmanns Instrumentalisierung der Guillotine. Stellt Boizots »Republikanisches Frankreich« in Gestalt einer Frau mit offenem Busen (Kat. 1.82) wirklich nicht mehr als eine irrealer »Traumfrau«, geprägt von trivialisierten Schönheits- und Modeidealen, dar? Sollte die »Freiheit« von Carré nach Le Clerc (Kat. 1.81) wirklich nur »die Freiheitsliebe des männlichen Revolutionärs beflügeln« (so der Ausstellungstext, im Katalog wird etwas differenzierter argumentiert)?¹⁶ Die Tatsache, daß Herkules seine Keule in diesem Stich an eine Frau abgeben muß,

spricht immerhin Bände. Wenn die »Zukunftsentwürfe« wirklich erst »um 1800« einsetzen, wird die Revolution selbst als Reaktion bewertet; darin liegt ein (produktiver) Widerspruch der Ausstellung, der im übrigen, gerade auch infolge solcher Thesen, mehr Sprengkraft innewohnt als allen anderen Jubiläumsunternehmungen.

Frankreich hat zwar viele Colloquien zu einzelnen Aspekten der Revolution hervorgebracht, aber die Ausbeute an entsprechenden Ausstellungen blieb eher gering: keine Ausstellung zu Frauenfragen oder zur virtuellen Befreiung der außereuropäischen Rassen, nichts über die Hugenotten; nicht einmal zur Entstehung der öffentlichen Kunstmuseen kam etwas zustande. Dagegen wurden die politischen Institutionen in den Vordergrund gerückt, allen voran die Konstituierung der Assemblée Nationale (früher *Chambre des Députés*) im Palais Bourbon. Dort kam auf Initiative des heutigen Versammlungspräsidenten Laurent Fabius eine finanziell reich bedachte¹⁷, dank Antoine de Baecque inhaltlich vielseitige, auch Architekturmodelle umfassende Ausstellung zustande, die überraschend viele druckgraphische Dokumente aus dem Besitz der *Bibliothèque de l'Assemblée* ans Tageslicht förderte und, ganz wie die Hamburger Ausstellung, das Gebäude selbst einbezog (einen etwas splendoreren Rahmen freilich als ihn die Kunsthalle bot). Die aufwendigen und doch zurückhaltenden architektonischen Einbauten, von zwei Architekten in postmoderner Manier konzipiert, die vorzügliche Beschriftung, die alte Bibliothek mit Delacroix' Fresken und nicht zuletzt das Prestige des Gebäudes selbst zogen 150 000 Besucher an – weit mehr als die Schau im Grand Palais. Eine Seitenbemerkung zum Sitzungssaal des Parlaments: mich hat beeindruckt, daß über dem Rednerpult Raffaels »Schule von Athen« (als Teppich) hängt, eine Aufforderung zum gewaltfreien Diskurs *par excellence* – könnte man sich das im deutschen Bundestag vorstellen?

In den gleichen Rahmen gehört »*La naissance de la souveraineté nationale*«, eine exquisite, wenig besuchte Ausstellung in den Archives Nationales, die (bei gründlicher Katalogbearbeitung) viel Unbekanntes brachte und nebenbei zeigte, daß es technisch keineswegs nottat, die Revolution so zu verdunkeln, wie im Grand Palais geschehen. – Auch die lebendige Ausstellung »*Les fêtes de la Révolution*« in Dijon und in der Mairie du 16^e arrondissement zählt zu diesen erlesenen, unterbewerteten Aspekte-Ausstellungen und, so klein diese Schau war, konnte sie doch die These von Mona Ozouf in Frage stellen, der zufolge die Revolutionsfeste allesamt blutrünstige und rein offizielle Veranstaltungen ohne jede Spontaneität und Volkstümlichkeit waren.

Zu den Aspekte-Veranstaltungen gehört ferner »*Colporter la Révolution*« (oder: wie man eine Revolution feilbietet), eine kleine Ausstellung mit einem informativen Katalog aus der Feder der Almanach-Spezialistin Lise Andriès, mit neuen Ergebnissen zu subversiven Pamphleten, Almanachen, Flugblättern und vor allem zu den weit verbreiteten, oft bebilderten Revolutionskatechismen.

Einen wichtigen Aspekt des »colporter« stellt auch der Umgang mit der Bastille dar, deren Steine einzeln verkauft und als Kultobjekte gehandelt wurden. Der Sturm auf die Bastille bildete »*dans la conscience du peuple l'événement no.1 de la Révolution*«. ¹⁸ Es ist merkwürdig, daß die Franzosen, die zum Centenaire der Revolution die Bastille nachbauten, dem berühmten Sturm auf das Staatsgefängnis ein Jahrhundert später nicht einmal eine Ausstellung gewidmet haben. Daß nun Mainz dieses Versäumnis wettmachte (und die Ausstellung auch noch am 14. Juli eröffnet wurde), ist so verdienstvoll wie kurios, denn es gibt ja zahlreiche Beziehungspunkte

zwischen Mainz und der Französischen Revolution, nur gehört eben die Bastille ganz und gar nicht dazu. Das Ausstellungsvorhaben basierte einzig darauf, daß in Mainz einer der führenden deutschen Revolutionshistoriker und Bastille-Spezialisten zu Hause ist; er, Rolf Reichardt, hat dem Museum und der Universitätsbibliothek zu liebe die Ausstellung mit höchster Sorgfalt konzipiert und die Bilddokumente in Paris selbst ausgesucht (immerhin ein Modell für eine Zusammenarbeit zwischen Museum und Universität). Dadurch, daß die Bastillefeiern auch außerhalb von Paris »nationale Identität« stiften konnten (Kat. S. 59), berührte die Ausstellung wenigstens indirekt die Tatsache, daß auf Mainzer Boden so etwas wie eine nationale Identifikation mit der Französischen Revolution stattfand.¹⁹ Mainz wird wohl 1992 »seine« Republik noch gesondert feiern.

Am Rande der Aspekte-Ausstellungen, aber im Zentrum der Aufmerksamkeit, etablierte sich im Centre Beaubourg »Le forum du livre révolutionnaire« und eine Multimediashow zur Revolution, die von Michel Melot unter dem Patronat von Michel Vovelle, dem »président de la commission internationale d'histoire de la Révolution«, veranstaltet wurde. Vovelle hat vor Jahren ausdrücklich erklärt, der »bicentenaire« dürfe vor allem nicht »hexagonal« ausfallen, d.h. nicht auf Frankreich beschränkt bleiben – mit welchem Erfolg? Das Centre Beaubourg zeigte ausschließlich Publikationen und Visionen, die auf Frankreich bezogen und in französischer Sprache gehalten waren. Der bleibende Gewinn dieser Ausstellung liegt in einer Erhebung zu der Frage, wie sich durch die Jubiläumsaktivitäten das Wissen und die Einstellung der Franzosen zur Revolution verschoben haben.²⁰

Unter den gattungsspezifischen Themen waren die der Karikatur gewidmeten wohl am bedeutsamsten und am besten besucht. Eine relativ unbekannte Institution, das Grunwald Center for the Graphic Arts in Los Angeles eröffnete den Reigen mit einer von James Cuno getroffenen vorzüglichen Auswahl aus den Beständen der Pariser Nationalbibliothek (eine Ausstellung, die dann in New York, in der BN selbst und im Musée de la Révolution française in Vizille zu sehen war). Die kräftig kolorierten, antiklerikalen und antimonarchistischen Blätter bildeten den Focus der Schau; stellvertretend seien »Les deux diables en fureur« von 1790 und »Le ci devant grand couvert de Gargantua« von 1791 genannt (Kat. Nr. 58, 68). Die englische Karikatur wurde, ebenfalls in vorzüglicher Auswahl, von David Bindman in British Museum ausgestellt, und als dritte im Bunde ist Claudette Houlds Ausstellung in Quebec zu nennen; nur die Reproduktionsqualität des kanadischen Katalogs bleibt erheblich unter dem Niveau der beiden anderen.

Sodann sind drei Ausstellungen im Pariser Musée National des Techniques zu würdigen, die das Geld, die Maße und die materiellen Ergebnisse der Naturwissenschaften betrafen. Das ist eine Welt, die so eindringlich nirgends zu sehen war, leider kaum beachtet wurde. Substantiell und unprätentios war hier ausgebreitet, was in La Villette mit viel Schnickschnak und sehr viel Geld präsentiert wurde. Es handelt sich um sehr große, sorgfältige Entwürfe, etwa zu den »Nouvelles mesures de capacité pour les liquides« oder den »Nouveaux poids en fer« (Kat. *L'aventure du mètre* S. 50 und 70), aber auch zu Münzen und Prägemaschinen (wie etwa die eindrucksvolle »Grande vis de découpoir«, Kat. *L'argent des révolutionnaires*, Nr. 78) – Blätter, die der Hamburger Abteilung »vermessene Welt« gut bekommen wären, zumal dort die revolutionäre Weltvermessung fast ausgespart blieb. – Erwähnt seien ferner die Spielkartenausstellung in Issy-les-Moulineaux, die Fayencenausstellungen in Nevers

und Roanne, die hervorragende Münzenausstellung im Pariser Palais de la Monnaie, die »Modenschau« im Palais Galliera, wo z.B. eine »Robe à l'Égalité« (noch 1792 »fleurdelysée«) oder auch der prächtige, blutrote »Mantel des Volksvertreters« von 1798 gezeigt wurden.

Diese gattungsspezifischen Ausstellungen sind schon deshalb von Bedeutung, weil sie die veränderte Forschungslage demonstrieren. Vor fünfzig Jahren war Milton W. Browns Buch zur Kunst der Französischen Revolution mit Abstand das beste; es handelte indes nur von der hohen Kunst der Malerei. Heute dagegen dominiert eindeutig der Alltag.

Auf die drei letzten Arten von Jubiläumsausstellungen kann in diesem Rahmen nur kurz eingegangen werden. Unter den regionalbezogenen Unternehmungen – wie »Die Französische Revolution und ihre Widerspiegelung am Niederrhein« in Duisburg oder »Paris an der Alster« in der Hamburger Staatsbibliothek, »Artistes à Lyon sous la Révolution« oder »La Suisse et la Révolution française« (ähnliche Ausstellungen gab es in Marseille, Nancy oder Zweibrücken) – ragt eine hervor, die kürzlich an der Universität Straßburg zu sehen war: »Vitrail et guerre de Vendée«, zugleich ein künstlerisches Zeugnis der Nachwirkung der Revolution. Diese Art »Volkskunst« des 19. Jahrhunderts war nie vorher ausgestellt worden; man könnte sie, wenn schon keine umfassende französische Rezeptionsausstellung zustande kam, in den Verließen des »Musée de la Révolution française« in Vizille musealisieren – wo offenbar die künstlerische und politische Nachwirkung der Revolution tatsächlich dokumentiert werden sollen.

Unter den werkmonographischen Ausstellungen gab es zwei, die hieran anschließen, nämlich die zu Thomas Coutures »L'enrôlement des volontaires de 1792«, von 1848 (?), in Beauvais gezeigt, und die zu Isidore Pils' »Rouget de Lisle chantant pour la première fois la Marseillaise«, 1849 gemalt und im Musée d'Orsay sowie in Straßburg dargeboten. Die bedeutendste werkmonographische Ausstellung war jedoch die um Davids »La mort de Bara« in Avignon, wo das Bild (von Régis Michel) als eine Art Prozessionsfahne (wie 280 Jahre früher übrigens die Sixtinische Madonna von Raffael) erklärt wurde.

Die personenbezogenen Ausstellungen begannen 1988 in Kleve mit Anacharsis Cloots und mit Boilly in Lille, dann folgten weitere über Lafayette, Talleyrand und den Sammler Jean-Louis Soulavie. Eine Sonderstellung nimmt »Balzac et la Révolution française« ein: literarisch gesehen eine pure Rezeptionsausstellung (es geht um Balzacs Interesse an der Revolution), ist das bildkünstlerische Material eine originelle Ergänzung der politisch motivierten Graphik zwischen 1789 und 1840, soweit sie Balzac inspiriert hat. Was man gern öfter gesehen hätte – die Nutzung der Bestände französischer Provinzmuseen (wer kennt z.B. das Musée d'histoire et des guerres de Vendée in Cholet?) – ist hier teilweise eingelöst; prompt kam neues Material zum Vorschein.

Daß die Jubiläumsausstellungen unser Verständnis von der Französischen Revolution grundlegend geändert hätten, wird niemand behaupten; allenfalls haben sie (z.T. profunde) Vorarbeiten für eine differenzierte Neubewertung der künstlerischen Produktivität des revolutionären Jahrzehnts geliefert. Zwischenzeitlich durchzuführende Untersuchungen, vor allem kritische Œuvrekataloge und systematische Quellenpublikationen, aber auch die auf Dauer angelegte Arbeit des Musée de la Révolution française in Vizille, versprechen mehr Einsicht in die Epoche zu geben, als es die vergängliche Kunst, die Revolution in einer revolutionsfernen Zeit auszustellen, vermag.

Anmerkungen

- 1 Im folgenden die überarbeitete Form eines Ausstellungsberichts, den der Vf. im Rahmen eines deutsch-französischen Colloquiums zum Thema »Wie stellt man die Revolution aus?« am 8. Oktober 1989 in der Hamburger Kunsthalle gab.
- 2 Hier und im folgenden werden die Nominale auf beide Geschlechter bezogen – was vor 200 Jahren noch selbstverständlich war.
- 3 Die Nummer ist auf den 15. Juli 1939 datiert.
- 4 Michel Melot berichtete auf dem Hamburger Colloquium von einer entsprechenden Erhebung.
- 5 Insofern richtet sich Werner Hofmanns Einwand in *Die Zeit* vom 7. April 1989, S. 67 (»Die domestizierten Dissonanzen/Frankreich bleibt mit sich allein in seiner Selbstdarstellung«) auch ein wenig gegen seine eigene Ausstellung. Aber entspricht die Konzentration auf Frankreich nicht der Natur der Sache? Allerdings waren die Dinge in Hamburg durch die Inszenierung (wie auch durch die Auswahl der Farbtafeln im Katalog) anders gewichtet, so daß sich optisch doch eine »europäische« Proportion ergab.
- 6 Vgl. Philippe Bordes in: *The Burlington Magazine*, Bd. 131, 1989, S. 441-443; Linda Nochlin, in: *Art in America* 1989 (im Druck).
- 7 Vgl. den in Anm. 5 genannten Aufsatz.
- 8 Nicht immer schlüssig: Die Behauptung, die Bauten Boullées und Ledoux' seien »letztlich alle Gefängnisse und Befestigungen, [...] welche die Ästhetik des Fallbeils vorwegnehmen« (S. 20f.) ist nach den Untersuchungen von Adolf Max Vogt und Monika Steinhauser nicht mehr zu halten – ging es doch um eine bildhafte Architektur, die, der neuen, als grenzenlos erfahrenen Welt gemäß, im Gefühls Haushalt des Betrachters einen entsprechend überwältigenden, erhabenen, freilich auch erschreckenden Eindruck hervorrufen sollte (ein Korrelat zur Innenwelt in Piranesis »Carceri«). Und wenn sich wirklich »die Bildpropaganda der Revolution im Mythologisieren ihrer Inhalte gefiel« (S. 38), dann wäre sie wohl kaum einer Ausstellung würdig gewesen.
- Die neuere Forschung ist über den (nie bestrittenen) Propagandacharakter längst zu fruchtbareren Gesichtspunkten (Aufkündigung älterer Bildnormen, Dekodierung, Öffnung und neue Hermetisierung der Programme) vorgestoßen. Der rechtsgeschichtliche Beitrag von Hasso Hofmann schließlich läßt einen Vergleich der verschiedenen Revolutionsverfassungen vermissen.
- 9 Vgl. meine Besprechung »Europa 1789 oder: die Verzauberung der Revolution«, in: *Hamburger Rundschau*, 21.9.1989, S. 13.
- 10 Angemerkt sei, daß die Bildlegenden französischer Graphik des öfteren fehlerhaft transkribiert oder nicht gut übersetzt sind. Nur ein Beispiel: »[...] le temps qui vient de terrasser le monstre de l'aristocratie« bedeutet (entgegen Nr. 79), daß der Adel soeben niedergeworfen wurde; das Symbol des Volkes ist der (in der Übersetzung eliminierte) Bienenkorb, und »le laboureur« ist nicht der Sämann, sondern, so auch dargestellt, der Pflüger.
- 11 Daß mit dieser ästhetischen Kategorie unter Berufung auf die Französische Revolution gerade im Bereich der Gegenwartskunst auch Mißbrauch getrieben werden kann, zeigte die Ausstellung »Liberté & Egalité. Freiheit und Gleichheit, Wiederholung und Abweichung in der neueren französischen Kunst« (Essen: Museum Folkwang/Winterthur: Kunstmuseum). Die Anknüpfung an das Revolutionsjubiläum wird im Vorwort des Katalogs tatsächlich damit gerechtfertigt, »daß in der neueren französischen Kunst häufig repetitive Strukturen auftreten« (bei denen dann offenbar formal »Gleichheit« assoziiert werden soll). Ohne unterstellen zu wollen, daß die Ausstellung von einem finanziellen Bicentenaire-Bonus profitierte, könnte man in dieser Usurpation der Revolutionsgrundwerte eine kaum überbietbare Dreistigkeit, wenn nicht gar eine Täuschung des Publikums sehen.
- 12 Bereits im Mai 1989 fand sich an der Universität Hamburg ein Colloquium unter diesem Motto zusammen; die zweibändigen, von Arno Herzig und anderen her-

- 12 Bereits im Mai 1989 fand sich an der Universität Hamburg ein Colloquium unter diesem Motto zusammen; die zweibändigen, von Arno Herzig und anderen herausgegebenen, Tagungsakten sind ebenfalls unter diesem Titel publiziert.
- 13 Unter diesem Titel («L'image de la Révolution française») fand im Juli 1989 der Weltkongreß der Revolutionsforscher in der Sorbonne statt; gleichlautend die vier von Michel Vovelle herausgegebenen Tagungsbände.
- 14 Solche Blätter waren übrigens in der Hamburger Ausstellung Mangelware, weshalb sich in diesem Bereich die Gewichte zugunsten Englands verschoben.
- 15 Procès-verbal de la Convention, zit. nach Alphonse Aulard, *Le Culte de la Raison* (1892, Nachdr. Aalen 1975, S. 54.) – Nur auf solchen Umzügen konnten lebende Frauen den Platz von Allegorien ausfüllen; in der Radierung »Der Freiheit zu Ehren« (1.37) kommt dies nicht in Betracht.
- 16 Das entspräche dann genau dem, was S. 429 wohl doch zu Recht an Klaus Herding/Rolf Reichardt, die Bildpublizistik der Französischen Revolution, Frankfurt 1989, kritisiert wird, nämlich den frauenemanzipatorischen Qualitäten der publizierten Graphik nicht genügend Aufmerksamkeit geschenkt zu haben.
- 17 Für die Ausstellungsarchitektur allein standen 3 Millionen Francs zur Verfügung.
- 18 So Hans-Jürgen Lüsebrink in einem Hamburger Vortrag; darüber demnächst mehr in der von Lüsebrink und Reichardt gemeinsam verfaßten Buchpublikation über die Bastille (erscheint 1990 bei S. Fischer).
- 19 Im Katalog ist neben den Bastille-Beiträgen von Rolf Reichardt, Hans-Jürgen Lüsebrink und Winfried Schulze der substantielle Beitrag von Gisela Gramaccini über den »Neuen Menschen« hervorzuheben, welcher der gesamten Unternehmung einen grundsätzlichen Charakter verleiht. Sehr viel besser wäre dieser Beitrag freilich im Katalog des Grand Palais aufgehoben gewesen.
- 20 Die Ergebnisse werden demnächst von Michel Melot publiziert.

Ausstellungskataloge zur Kunst der Französischen Revolution

(Katalogpreise angegeben soweit bekannt)

Avignon:

La mort de Bara, Avignon: Musée Calvet, 1989, 150 FF

Beauvais:

L'Enrôlement des Volontaires de 1792: Thomas Couture, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, 1989, 150 FF

Berlin:

1789/1989. Zweihundert Jahre Französische Revolution, Berlin: Staatliche Kunsthalle, 1989, im Buchhandel 74 DM

Bléraincourt:

Les Américains et la Révolution française, Bléraincourt: Musée National de la coopération franco-américaine, 1989

Bordeaux:

1789: Le port des Lumières, Bordeaux: Galeries des Beaux-Arts, 1989, 350 FF

Bordeaux:

1789: Architecture et art urbain, Bordeaux: Musée des Beaux-Arts, 1989, 150 FF

Bordeaux:

1789: Le décor de la vie, Bordeaux: Musée des Arts Décoratifs, 1989, 60 FF (alle drei Kataloge zusammen: 500 FF)

Brüssel:

Les femmes au temps de la Révolution française/Vrouwen in de Franse Revolutie, Brüssel: Banque Bruxelles Lambert, 1989

Cambridge:

Paris, City of Revolution, Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1989

Duisburg:

Frei leben oder sterben. Die Französische Revolution und ihre Widerspiegelung am Niederrhein. Begleitschrift zur Ausstellung im Niederrheinischen Museum der Stadt Duisburg, Stadt Duisburg, 1989, 17 DM

Duisburg:

Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770-1830, Duisburg: Wilhelm Lehmbruck Museum, 1989, im Buchhandel 78 DM

Frankfurt:

Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830, hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Frankfurt: Historisches Museum, 1989, 38 DM

Frankfurt:

Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der eu-

ropäischen Kultur um 1800, Frankfurt: Deutsches Architekturmuseum, 1989/90

Hamburg:

Paris an der Alster. Die Französische Revolution in Hamburg, Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, 1989, 5 DM

Hamburg:

Europa 1789. Aufklärung – Verklärung – Verfall, hg. von Werner Hofmann, Hamburg, Hamburger Kunsthalle (Köln: DuMont), 1989, 40 DM, Buchhandel 89 DM

Issy-les-Moulineaux:

Les cartes à jouer de l'époque révolutionnaire, Issy-les-Moulineaux: Musée des Beaux-Arts, 1989

Jouy-en-Josas:

La Révolution de 1789. Des prémices à la commémoration, Jouy-en-Josas: Musée Oberkampff, 1989

Kleve:

Anacharsis Cloots. Der Redner des Menschengeschlechts, hg. von Bernd Schminnes, Kleve: Städtisches Museum Haus Koekkoek (Kleve: Boss-Verlag), 1988, 30 DM

Köln:

Jean-Pierre Norblin. Ein Künstler des Revolutionszeitalters in Paris und Warschau. Zeichnungen und Druckgraphik, Köln: Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, 1989, 22 DM

Lausanne:

La Suisse et la Révolution française, Lausanne: Musée historique de Lausanne, Ancien Evêché, 1989

Lille:

Boilly 1761-1845. Un grand peintre français de la Révolution à la Restauration, hg. von Mme Scottez-De Wambrechies, Lille: Musée des Beaux-Arts, 1988/89, 160 FF

London:

The Shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution, hg. von David Bindman, London: The British Museum, 1989

London/Liverpool:

La France. Images of Woman and Ideas of Nation 1789-1989, London: Hayward Gallery, 1989/Liverpool: Walker Art Gallery, 1989

Los Angeles/New York/Paris/Vizille:

French Caricature and the French Revolution, 1789-1799, Los Angeles, Grunwald Center for the Graphic Arts, 1988, 40 \$ (frz. Ausgabe: Politique et polémique. La caricature et la Révolution française, 1789-1799, Paris:

Bibliothèque Nationale/Vizille, Musée de la Révolution française, 1989, 180 FF)

Lyon:

Les Muses de Messidor. Artistes à Lyon sous la Révolution, Lyon: Musée des Beaux-Arts, 1989/90, 120 FF

Mainz:

Die Bastille. Symbolik und Mythos in der Revolutionsgraphik, Mainz: Landesmuseum, 1989, 28 DM

Marbach:

»O Freyheit! Silberton dem Ohre...« Französische Revolution und deutsche Literatur, Marbach: Schiller-National-Museum, 1989, 30 DM

Marseille:

Marseille en Révolution, Marseille: Editions Rivages et Musées de Marseille, 1989, 240 FF

Montreuil:

Colporter la Révolution, hg. von Lise Andrieux, Montreuil: Bibliothèque Robert Desnos, 1989, 100 FF

Nancy/Karlsruhe:

Nancy et la Lorraine sous la Révolution française/Nancy und Lothringen in der Französischen Revolution, Nancy: Archives départementales de Meurthe-et-Moselle/Karlsruhe: Prinz-Max-Palais, 1989, 15 DM

Nevers:

Rue de la Révolution. Images populaires de la Révolution. Faïences et estampes, Nevers: Maison de la Culture, 1989

New York:

Revolution in Print. The Press in France 1775-1800, hg. von Robert Darnton und Daniel Roche, New York: Public Library (Berkeley etc.: Univ. of California Press), 1989, ca. 40 \$

New York:

Words of Blood, Images of Fire, New York: The Pierpont Morgan Library, 1989

New York:

Lafayette: Hero of Two Worlds; New York: The Queens Museum, Flushing

Nürnberg:

Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1989, im Buchhandel 94 DM

Paris:

La Révolution française et l'Europe, XXe exposition du Conseil de l'Europe, 3 vol., Paris: Grand Palais, 1989, 400 FF, 168 DM

Paris:

L'Hôtel de Ville et la Révolution, Paris: Hôtel de Ville, 1989, 25 FF

Paris:

La naissance de la souveraineté nationale, Paris: Archives nationales, 1989, 150 FF

Paris:

Des Etats généraux au 18 brumaire: La Révolution française à travers les Archives, Paris: Archives nationales – La documentation française, 1988, 650 FF

Paris:

1789. L'Assemblée nationale. Exposition organisée au Palais Bourbon à l'occasion du bicentenaire de la Révolution et de l'Assemblée nationale, Paris: Assemblée nationale, 1989, 40 FF

Paris:

Balzac et la Révolution française, Paris: Maison de Balzac, 1989, 140 FF

Paris:

Talleyrand constituant et réformateur, hg. von Michel Poniatowski, Paris: Mairie du 6^e arrondissement, 1989

Paris:

Un collectionneur pendant la Révolution. Jean-Louis Soulavie 1752-1813, Paris: Musée du Louvre, 1989

Paris:

Fêtes et Révolution. Délégation à l'action artistique de la ville de Paris et de la ville de Dijon, 1989, 200 FF

Paris:

Les arts et métiers en Révolution. Itinéraire dans les collections du Musée, Paris: Musée National des Techniques, 1989, 35 FF

Paris:

Les arts et métiers en Révolution. L'argent des Révolutionnaires, Paris: Musée National des Techniques, 1989, 80 FF

Paris:

Les arts et métiers en Révolution. L'aventure du mètre, Paris: Musée National des Techniques, 1989, 60 FF

Paris:

Modes & Révolutions, Paris: Musée de la mode et du costume, Palais Galliera, 1989, 285 FF

Paris:

Les savants en Révolution, 1789-1799, hg. von Nicole Dhombres, Paris: Cité des sciences et de l'industrie La Villette, 1989/90

Paris:

Une icône républicaine. Rouget de Lisle chantant la Marseillaise, par Isidore Pils, 1849, Paris: Musée d'Orsay/Strasbourg, Musée historique de la Ville, 1989, 80 FF

Paris:

Les architectes de la Liberté, Paris: Ecole des Beaux-Arts, 1989

Paris:

La monnaie en Révolution, Paris: Ministère de l'économie, des Finances et du Budget, Palais de la Monnaie, 1989 (Bestandskatalog erscheint 1990)

Paris:

Le patrimoine artistique parisien. Destruction – construction sous la Révolution, Paris: Bibliothèque historique de la ville de Paris, 1989, 180 FF

Paris:

Images de la Révolution. L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours, hg. von Jean Garrigues, Paris: Musée d'histoire contemporaine, 1989, 190 FF

Paris:

Le temps sous la Révolution, Paris: Musée des Arts décoratifs

Paris:

Les reflets d'une Révolution – 1789. Documents historiques, Paris: Centre Culturel de la République Démocratique Allemande, 1989, Faltblätter, umsonst

Paris/Montreal:

Le Panthéon, symbole des révolutions, Paris: Hôtel de Sully/Montreal: Centre canadien d'architecture, 1989

Paris/Versailles:

David. Peintures et dessins, Paris: Musée du Louvre/Versailles: Musée National du Château, 1989/90, 490 FF

Plessis-Macé/Strasbourg:

Vitrail et guerre de Vendée, Château de Plessis-Macé (Maine-et-Loire), 1987/Strasbourg, Palais de l'Université, 1989, 90 FF

Quebec/Montreal/Ontario/Winnipeg:

L'Image de la Révolution française, hg. von Claudette Hould, Quebec, Musée du Quebec u.a.O., 1989

Potsdam:

Neuer Revolutions-Almanach. Texte zur Kunst um 1789, hg. von der Generaldirektion der Staatlichen Schlösser und Gärten anlässlich der Ausstellung »Umbruch – Kunst im Zeitalter der Französischen Revolution«, Potsdam-Sanssouci: Neues Palais, 1989 (statt Katalog)

Rixheim:

Papier peint et Révolution, Rixheim: Musée du papier peint, 1989

Roanne:

Façences révolutionnaires en France, Roanne, Musée municipal, 1989, 200 FF

Schwäbisch-Hall/Goethe-Institute in Frankreich:

Deutschland und die Französische Revolution, 1789/1989, Schwäbisch-Hall: Hällisch-Fränkisches Museum, 1989, 39 DM
(franz. Ausg.: L'Allemagne et la Révolution française 1789/1989, Stuttgart: Cantz, 1989, 200 FF)

Strasbourg:

Strasbourg et la Révolution, Strasbourg: Ancienne Boucherie, 1989/90

Valence:

Hubert Robert et la Révolution, Valence: Musée des Beaux-Arts, 1989

Vizille:

Une dynastie bourgeoise dans la Révolution: Les Perier, Vizille: Musée de la Révolution française, 1984

Vizille:

Musée de la Révolution française. Premières collections, Vizille: Musée de la Révolution française, 1985, 75 FF

Vizille:

Droits de l'homme et Conquête des Libertés, Vizille: Musée de la Révolution française, 1986, ca. 100 FF

Vizille:

La guillotine dans la Révolution, Vizille: Musée de la Révolution française, 1987, ca. 150 FF

Vizille/Rennes:

L'art français à la veille de la Révolution, Vizille: Musée de la Révolution française/Rennes, Musée des Beaux-Arts, 1989

Zweibrücken:

Das Herzogtum Pfalz-Zweibrücken und die Französische Revolution, Zweibrücken, Landes-Ausstellung in der Karlskirche, 1989, 30 DM