

Das Schau-Spiel ›Le jugement dernier des rois‹ von Sylvain Maréchal und die neue Bildlichkeit

Am 17. Oktober 1793 wird am *Théâtre de la Révolution* das Schau-Stück *Le jugement dernier des rois, Prophétie en un acte, en prose* von Pierre Sylvain Maréchal uraufgeführt und bis Dezember in Paris über zwanzigmal gespielt; bis Juli 1794 gelangt das Stück in allen großen Städten Frankreichs, oft im Zusammenhang mit und eingefügt in den Ablauf revolutionärer Feste, zur Aufführung. Der Wohlfahrtsausschuß subskribiert 3000 gedruckte Exemplare, das Kriegsministerium 6000, die an die Armeen verschickt werden; und darüberhinaus schließlich, trotz der Knappheit und des steigenden Bedarfs der Revolutions-Armeen an Pulver und Salpeter, werden den Theatern bei den Aufführungen des Stückes diese unentbehrlichen, doch zur Inszenierung eines Vulkanausbruchs benötigten Materialien zur Verfügung gestellt.¹ Der soweit dokumentierte offensichtliche Erfolg des Schau-Spiels beim Publikum als Agens politisch-revolutionärer Öffentlichkeit drängt danach, theater- und kulturwissenschaftlich geklärt zu werden. Im Folgenden sei daher eine Annäherung versucht, die davon ausgeht, daß Theater eine Kunst der Visualisierung ist im Sinne einer szenisch-bildlichen Vergegenwärtigung sozialer und politischer Erfahrungen. Das Revolutionstheater von Maréchal, so meine These, verarbeitete eine Bildlichkeit, die vorgängig politisch-plebejische Öffentlichkeit konstituiert und Teil hat am gesellschaftlichen Prozeß kollektiver Wahrnehmung und intersubjektiver Kommunikation. Die Begeisterung, mit der das Publikum das Stück aufgenommen hat, dürfte zu erklären sein aus einer Interaktion zwischen szenischem Spiel und visueller Wahrnehmung bzw. Sehgewohnheit, die sich im Prozeß revolutionärer Bewußtwerdung einer agierenden Öffentlichkeit herausgebildet hat und gebunden ist an die Entfaltung einer politischen Kultur der Ver-Öffentlichung: einer diskursiven Willens- und Meinungsbildung gefaßt in ästhetische Produktivität, zum Beispiel der Kunst der Visualisierung mit den Revolutions-Festen und der Kunst der Bildlichkeit, wie sie sich über die allegorisierende Ereignisgraphik und den satirischen Bildjournalismus hergestellt hat.

Das Grundmuster seines Schau-Spiels hat Sylvain Maréchal bereits 1788 in seiner satirischen Kampfschrift *Apologues modernes, à l'usage du Dauphin, premières leçons du fils aîné d'un roi* (in Brüssel erschienen) entworfen und 1791, gegen das Königtum argumentierend, in seiner Abhandlung *Dame Nature à la barre de l'Assemblée nationale* wiederholt. Ein Visionär träumt, die Völker der Erde würden sich darüber verständigen, ihre Könige gefangen zu nehmen; dieses wird durchgeführt und eine Generalversammlung der Völker beschließt, die Handvoll gekrönter Häupter auf einer unbewohnten doch bewohnbaren Insel auszusetzen. Dort sollen diese den fruchtbaren Boden durch ihrer eigenen Hände Arbeit bestellen, um sich selbst zu ernähren. Das halbe Hundert Gekrönter überlebt nicht: unfähig zur Arbeit, bieten sie, die einstigen Usurpatoren der Macht, den Völkern das Spektakel, wie sie sich selbst gegenseitig vernichten. Der gedruckten Fassung des Theaterstücks ist diese agrarkommunistisch und physiokratisch sinnbildende Vision dem Spiel vorangestellt; das Spiel selbst erweitert die Vision: der Zuschauer blickt auf eine vulkanische Insel, die im

Hintergrund von einer *montagne*, einem Vulkan, der von Zeit zu Zeit Flammen speit, begrenzt wird; seitlich, im Schutz eines Felsens, ist eine Hütte errichtet; auf dem Felsen steht mit Kohle geschrieben: »Es ist besser einen Vulkan zum Nachbarn zu haben als einen König. Freiheit – Gleichheit«. Die Insel wird bewohnt von einem alten Mann, der vom König Frankreichs zur Zeit des *Ancien Régime* auf diese Insel verbannt worden ist.

Die Spielhandlung setzt mit dem Aufgehen der Sonne ein. Sie führt den Zuschauern vor Augen, wie in der Begegnung zwischen den europäischen Sans-Culotten, die die Insel betreten, um ihre einstigen Herrscher dort auszusetzen, und dem auf diese Insel verbannten Alten einerseits die Sans-Culotten in dem Martyrium des Alten ihrer eigenen Vergangenheit begegnen, andererseits der Alte in den Sans-Culotten und deren Tun seine ihn befreiende Zukunft erlebt. Aus der Perspektive des Zuschauers gesehen, repräsentiert das szenische Spiel symbolisch dessen gelebte Gegenwart in Form einer »erfahrungsbezogenen« Zusammenschau von Vergangenheit und projizierter Zukunft²; der Zuschauer erlebt seine Zeit in ihrer Vergangenheit und in ihrem Anspruch auf ein Sein-Sollendes. Das Martyrium des Alten wird zum Exemplum erlittener Geschichte des Volkes unter der Herrschaft des Despotismus: Vor seiner Verbannung lebte der Alte als einfacher Bauer in der Nähe von Versailles; seine Tochter wird an den königlichen Hof entführt; seine Frau stirbt, als Mutter entehrt. Der Bauer selbst, nachdem er beim König und dessen Ministern um Gnade ersucht, wird als aufsässig festgenommen und verbannt. Die Antwort auf diese zum Exemplum verkürzte Geschichte einer Entrechtung ist die Revolution und die Republik. Von den Sans-Culotten erfährt der Alte die Revolution als Geschichte der Volkserhebungen: das revolutionäre Beispiel Frankreichs hat auf ganz Europa übergreifen, so daß jede Nation ihren 14. Juli und 5. Oktober 89, ihren 10. August und 21. September 92 sowie ihren 21. Mai und 2. Juni 93 erkämpft hat. Der bloße Daten-Spiegel erzählt dem Zuschauer eine Geschehensabfolge, die nach dem Sieg der *montagne*, der Bergpartei der Jakobiner, auf den Revolutions-Festen und Feiern einprägsam inszeniert worden ist.³ Ausführlich wird der Alte darüber aufgeklärt, was er unter einem Sans-Culotten zu verstehen hat. Dieser ist nicht nur ein freier Mensch, sondern zeichnet sich aus durch die politischen Tugenden des Patriotismus und der *Citoyenneté*, durch die der Nation Stabilität versprechende soziale Tugend eines vorbildhaften Familienvaters, durch die ökonomische Tugend dessen, der eines jedweden Luxus entbehrt, sein Brot im Schweiß seines Angesichts ißt und seine Arbeit liebt. Bezeichnend ist die bei der Beschreibung des Sans-Culotten verwendete Metapher des Volkes als Bienenstock: der Zukunftsentwurf einer von männlicher Vorherrschaft geprägten Gemeinschaft der Sans-Culotten orientiert sich an einer Agrargemeinschaft.

In diese soweit skizzierte Gegenseitigkeit von Vergangenheit und einer ins Zukünftige gesteigerten Gegenwart greift eine weitere Spielhandlung. Während seines Inseledaseins hat der Alte Freundschaft geschlossen mit Eingeborenen, die den Vulkan verehren. Der Alte klärt die Eingeborenen auf: er bringt sie behutsam dazu, in ihren Kult auch die Sonne einzubeziehen; seither verehren die Eingeborenen den Vulkan (die Natur) und die Sonne (das Licht der Wahrheit und der Vernunft). Diese Eingeborenen erscheinen nun ihrerseits auf der Bühne und, über die Vermittlung des Alten, in Form einer Pantomime, vollzieht sich die Begegnung zwischen Eingeborenen und europäischen Sans-Culotten; gemeinsam wird die Sonne geehrt. Die

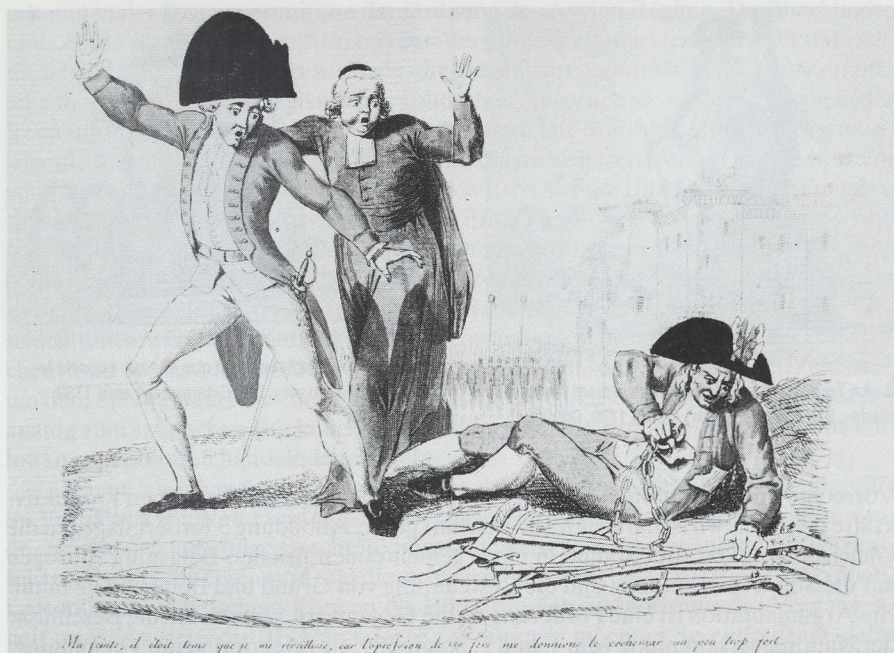
pantomimisch vermittelte Begegnung ist an dieser Stelle ein bedeutungsvoller Akt der *régénération* der Sans-Culotten, die gewissermaßen die sprachlich sozialisierten Schranken der Zivilisation auf den ›Neuen Menschen‹, den freien aufgeklärten Eingeborenen hin überschreiten.

Der Schlußteil des Stücks wird eingeleitet mit der Vorführung der einstigen Tyrannen Europas: des Kaisers, des Papstes, der russischen Zarin, der Könige von England, Preußen, Spanien, Sardinien, Polen und Neapel. Es ist kein Triumphzug vielmehr dessen Umkehrung, ein Schand- und Spottzug, ein an den Pranger-Gestellt-Sein. Einzelnen in Ketten werden die Herrscher vorgeführt und deren Schandtaten berichtet. Auch hier vermittelt der Alte das Geschehen pantomimisch an die Eingeborenen, doch gründet die Pantomime an dieser Stelle im Satirischen; sie steigert den komischen Effekt. Die das Königtum geißelnde, als naturwidrig brandmarkende Vorführung endet in einer Schwurszene: die Eingeborenen, der Alte und die Sans-Culotten geloben auf die Freiheit der Republik, niemals sich des Wortes ›König‹ in verehrender Absicht zu bedienen.⁴ Nach dieser Schwurszene bleiben die Herrscher sich selbst überlassen, sie zerstreiten sich, und, nachdem die Sans-Culotten Brot vom Schiff geholt haben, kommt es nicht zu einer gemeinschaftlichen Aufteilung dieser Überlebenschance, sondern zu einer vernichtenden Gegensätzlichkeit der Herrscher untereinander: sie inkarnieren *orgueil* und *hipocrisie*. Hier greift der Vulkan ein und verschlingt die Tyrannen.

Der Titel des Stückes ›Das Jüngste Gericht der Könige‹ signalisiert eine intendierte Säkularisierung der Heilsgeschichte: die Revolution führt über die Sans-Culotten als Gerichtsbarkeit zur Verurteilung des Ancien Régime und zur Befreiung der Völker Europas. Das Schau-Spiel ist entsprechend ein säkularisierter *sacer ludus*, dessen Schlußhandlung ein satirisches Spiel ist. Der Zuschauer folgt einem Spielablauf, der sich von *tristia* (dem Martyrium des Alten zur Zeit des Despotismus) zu *gaudium* (der Entmachtung der einstigen Herrscher Europas und der Wiederherstellung der Identität des Alten im Sans-Culottismus) steigert; das pathetische Spiel geht über in ein komisches, das heißt, endet in die Gemeinsamkeit der Sans-Culotten stiftenden *komos*.⁵ Die Struktur des *sacer ludus* mit seinen rituellen Elementen wie Ehrung der aufgehenden Sonne, Schwurszene, Brotverteilung verweist auf das Revolutionsfest vom 10. August 1793, bekannt unter den Bezeichnungen *Fête de la Réunion*, *Fête de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République* oder *Fête de la Régénération*. Nicht nur die im Stück auf einen Daten-Spiegel verkürzte Geschichte der Revolution findet dort in 5 Stationen vom Platz der Bastille bis zu den Champs-de-Mars ihre räumlich visuelle Entfaltung, auch die Verbindung von Natur und Geschichte in einer zeremoniell gestalteten *régénération*, die Ehrung der aufgehenden Sonne, das Zeremoniell des Abschwörens im symbolischen Akt der Verbrennung der Attribute des Königtums auf dem Platz der Revolution sowie die auf der Spitze einer *montagne* errichtete Kolossalstatue des Volkes als Ausdruck der Einheit von Sans-Culotten und politischer Bergpartei deuten auf die Zusammenhänge zwischen Theaterstück und Revolutionsfest.⁶ Ich möchte mich hier mit den wenigen Hinweisen auf solche Zusammenhänge begnügen und mich vielmehr den übergreifenden Entsprechungen zwischen Maréchal's Schau-Spiel und der intersubjektiven Bildlichkeit zuwenden. Zuerst seien nochmals die in der interpretierenden Beschreibung des Stückes faßbar gewordenen und weiterzuverfolgenden Bedeutungskomplexe benannt. Erstens: Maréchal's Re-

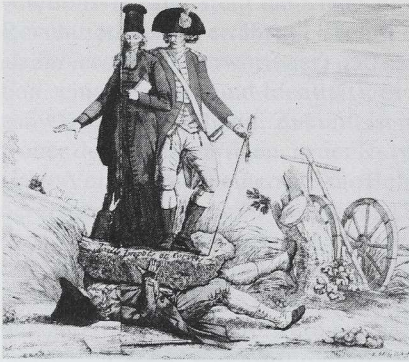
olutions-Theater stellt die Sans-Culotten vor als politisch handelndes Subjekt der Revolution; dieses erfährt sich selbst in seiner Geschichte, in seiner Vergangenheit als *subiectum* (Unterworfener) und somit als Objekt der Unterdrückung (der Negation seiner Freiheit und Identität); es entwirft Zukünftiges als Anspruch an die gegenwärtige Wirklichkeit. Zukunft ist im szenischen Spiel nicht bloße Verlängerung, Dauer des Gegenwärtigen, in der Revolution 1793 soeben Erreichtes, sondern qualitative Veränderung: einerseits die Befreiung ganz Europas vom Ancien Régime, andererseits, worauf die Brotverteilung und die geforderte Bearbeitung des Ackerbodens verdeckt verweisen, das Verwirklichen einer agrarbestimmten sozialen Produktions- und Gütergemeinschaft. Zweitens: War in dem der Spielhandlung vorangestellten Apolog die Unfähigkeit der gekrönten Häupter zur Arbeit, zur Produktion gesellschaftlichen Reichtums, die Ursache ihres Untergangs, so vollstreckt letztendlich im Stück eine Naturgewalt, der Vulkan, die Hinrichtung. Scheinbar steht dieses im Widerspruch zu den Sans-Culotten als politisch handelndes Subjekt der Geschichte: der Widerspruch läßt sich dahingehend lösen, die Sans-Culotten in Übereinstimmung mit der Naturgesetzlichkeit zu sehen; Geschichte wird dargestellt als Vollzug *rationalisierter* (von Vernunft geleiteter) Natur. Die dergestalt naturgeschichtliche Legitimierung politischen Tuns definiert noch ein Weiteres, berücksichtigt man die Präsenz der aufgeklärten Eingeborenen im Stück, die sowohl die Natur als auch die Vernunft ehren: vorgestellt wird der Anspruch einer in der Geschichte durch die Revolution einzulösenden *régénération* der Gesellschaft, das heißt, der Wiederherstellung einer naturalisierten Gesellschaft. Der Vulkan (im Text: *la montagne*) ist Garant dieser Re-Naturalisierung und zugleich Legitimation der politischen Partei der Jakobiner, der »Montagne«.

Es ist die revolutionäre Bildpublizistik⁷, die Auskunft gibt über die von Méréchal verarbeiteten übergreifenden Wahrnehmungs- und Vorstellungsmuster der damaligen plebejisch-politischen Öffentlichkeit; insbesondere die Bildsatire, die als Einblattdruck, als »Fliegendes Blatt«, zirkuliert, formt in der Art eines satirischen Bildjournalismus einen politischen Diskurs.⁸ Selten eingebunden in eine Zeitung, ist sie einer Periodisierung und Ausrichtung am Tagesgeschehen weniger unterworfen: sie illustriert nicht Ereignisse, vielmehr argumentiert Bildsatire mit Ereignissen, die auch längere Zeit zurückliegen können, doch im kollektiven Gedächtnis der Öffentlichkeit eine Rolle spielen. Ausgehend von Ereignissen, reflektiert Bildsatire deren politische Bedeutung: sie ist politischer Diskurs über Ereignisse. So ist es der Sturm auf die Bastille und deren am 15. Juli 1789 von der konstituierenden Nationalversammlung verfügter Abriß, der im Anfangsjahr der Revolution im Mittelpunkt des satirischen Bildjournalismus steht und dieses Ereignis als politische Ermächtigung des Dritten Standes bildnerisch deutet. Eines dieser Blätter trägt die Bildlegende »Erwachen des Dritten Standes: »Schluß damit, es ward an der Zeit aufzuwachen, denn der Druck meiner Ketten wurde zum Alptraum, der mich ein wenig zu sehr bedrängte« (Abb. 1). Der Bildhintergrund zitiert das historische Ereignis, den Abriß der Bastille. Zugleich evoziert er die Ereignisse vom 12. bis 14. Juli: das Aufstellen einer Bürgermiliz, die Selbstbewaffnung der Bevölkerung von Paris und den Sturm auf die Bastille (die auf Lanzen gespießten Köpfe, links im Bildhintergrund, memorieren die Hinrichtung des *présôt des marchands* Jacques de Flesselles sowie des *gouverneur de la Bastille* de Launay). Im Bildvordergrund fliehen mit Entsetzen die beiden ersten Stände, Klerus und Adel, vor dem erwachenden, sich erhebenden Dritten



1 »Reveil du Tiers Etat«. Bibliothèque nationale, Estampes, Qb1 14 juillet 1789, [M98807]

Stand; in dem dieser seine Ketten sprengt, ermächtigt er sich zum politisch handelnden Subjekt. Die Ketten sind an den am Boden liegenden Waffen festgemacht; Ketten und Waffen deuten die im Bildhintergrund gezeigte Bastille: bisher ist der Dritte Stand mit militärischer Gewalt zu Boden gedrückt, politisch gefesselt gehalten worden, jetzt befreit er sich von dieser Gewalt und greift seinerseits zu den Waffen. Das Publikum wird über solch ›Fliegendes Blatt‹ in einen politischen Diskurs gezogen; Bildhintergrund zitiert das Ereignis, Bildvordergrund deutet politisch das Zitierte. Das ikonographisch festgehaltene erwachende Bewußtsein des Dritten Standes, seine Ermächtigung zum politisch handelnden Subjekt ist gebunden an einen Zeitbegriff: das politisch handelnde Subjekt vergegenwärtigt sich historisierend Vergangenheit und Zukunft. Eine Vielzahl von Bildsatiren thematisiert in Form von Bildpaaren diese Polarisierung des zeitlichen Ablaufs in ein ›Vorher‹ und ›Nachher‹, ein ›Früher‹ und ›Jetzt‹, ein *tems passé* und *tems présent*. Die beiden Bildsatiren »In vergangenen Zeiten waren die Nützlichsten zu Boden getreten« (Abb. 2) und »Die gegenwärtige Zeit will, daß jeder die große Last ertrage, usw.« (Abb. 3) mögen dieses veranschaulichen: Abbildung 2 zeigt das zu Boden Gedrückt Sein des Dritten Standes, des gesamtgesellschaftlich Nützlichsten, hier, in Anlehnung an Sieyes Schrift *Was ist der Dritte Stand*, eines grundbesitzenden Bauern. Er wird erdrückt von *taille*, *impôts* und *corvées*, den Abgaben und Besteuerungen, die er an die privilegierten Stände entrichten muß; der Stein symbolisiert sowohl die Last als auch das Stück Land. Desweiteren erzählen der abgeschlagene Baum sowie die kärglichen Früchte auf dem Boden (vorne rechts im Bild), wie aufgrund der feudal-absolutistischen



2 »Le Temps passé les plus utiles étoient foulés aux pieds«. BN, Estampes, Qb1 4 août 1789, [M99024]



3 »Le Temps présent veut que chacun suporte le grand fardeau etc«. BN, Estampes, 4 août 1789, [M99054]

Vorrechte und der politisch-rechtlichen Fesselung der gesellschaftlichen Produktivkräfte die Agrarwirtschaft zur Mißwirtschaft gerät. Abbildung 3 fordert dagegen die Gleichstellung der drei Stände in einer gemeinsamen fiskalen Belastung (bezogen auf die Staatsverschuldung und die Besteuerung von Grund und Boden). Die bildliche Argumentation ist eine Forderung an die Gegenwart, gestützt auf die Beschlüsse der Nationalversammlung vom 4. und 5. August 89: sie zelebriert keine Versöhnung, verklärt nicht hoffnungsvoll gegenwärtig Erreichtes; der Adel, in vertrauter Umarmung des Klerus, blickt verstohlen zurück auf seine einstigen Vorrechte; der Bauer, in Distanz zur ständischen Zweiergruppe, trägt in der Kleidung im Vergleich zu Abb. 2 auffallend andere soziale Merkmale: berücksichtigt man die doppelte Bedeutung des Steins als Symbol der Bürde, aber auch des Grund und Bodens, so könnte in dieser Abweichung eine Anspielung auf Neuverteilung des Grundbesitzes gesehen werden. In jedem Fall wird die ikonographisch hergestellte Dimension des Sein-Sollenden, der Anspruch an die Wirklichkeit, faßbar als ein der Bildsatire eigenes, das revolutionäre Geschehen vorantreibendes Vermögen. Wie weit verbreitet die Entgegensetzung von ›Alter Zeit‹ und ›Neuer Zeit‹ in der Bildpublizistik war, zeigt ein kolorierter Holzschnitt aus Orléans, Ende 1791 oder Anfang 1792 bei Letourmi verlegt, der die einzeln erschienenen, von mir vorgestellten ›Fliegenden Blätter‹ in Form eines Bilderbogens zu einer Bild-Geschichte montiert: was ursprünglich Teil eines politisch argumentierenden, Ereignisse deutenden Diskurses war, wird dabei umfunktioniert in eine dokumentierende Ereignisabfolge; allerdings bleibt auch im Ereignisdokument das Werden eines Geschichtsbewußtseins erhalten.⁹

Der politische Diskurs, den die satirische Bildjournalistik mit der plebejischen Öffentlichkeit führt, setzt drei Akzente: Am Anfang steht die Ermächtigung des Dritten Standes zum politisch handelnden Subjekt; die Erstürmung der Bastille wird in der Bildlichkeit zum Akt politischer Selbstbefreiung. Dieses ikonographisch festgehaltene erwachende Bewußtsein schärft den Blick zurück auf die politische Ordnung des Ancien Régime, in welcher der Dritte Stand sich als Objekt der Ausbeutung und Unterdrückung erfährt; der Rückblick ist Einblick in die einstige Negation des Subjekts; je greller diese Vergangenheit satirisch in ihrer Negativität ausgeleuchtet wird, um so ermächtigt er erscheint das politisch handelnde Subjekt im Brechen

mit und in der Distanzierung von der Ordnung des Ancien Régime. Darüberhinaus, eine Zäsur zur politischen Ordnung der Vergangenheit markierend, stellt das politisch handelnde Subjekt Ansprüche an die Gegenwart; es entwirft eine auf ökonomische Prosperität zielende Zukunft als politischen Anspruch an das gegenwärtig in der Revolution zu formende politische Gemeinwesen. Die drei Akzente scheinen grundlegende Formungen der Bildlichkeit zu sein, die im weiteren Verlauf der Revolution neue Bildmuster generieren; zum Beispiel verliert sich im Bilddiskurs die ständebezogene Differenzierung und treibt zu einer Entgegensetzung von *les aristocrates* und *le peuple/le patriote*.¹⁰ Unschwer, wenn auch in modifizierter Form, läßt sich bereits in diesen drei Akzentsetzungen der Bildlichkeit der von Maréchal in der Begegnung zwischen dem Alten und den europäischen Sans-Culotten szenisch verarbeitete Geschichtsentwurf als ein dem Publikum gegenwärtiges Wahrnehmungsmuster ausmachen; zwar ist das Martyrium des Alten nicht satirisch, sondern pathetisch gehalten, um dem Spielverlauf eines *sacer ludus* zu entsprechen, doch erwirkt das Pathetische, analog zum satirischen Rückblick in der Bildpresse, die Ermächtigung der Sans-Culotten zum politisch handelnden Subjekt.

Bevor ich mich der weiteren Analyse des bildnerisch gestalteten Zeitbegriffs im Verhältnis von Natur und Geschichte sowie der vorgestellten *régénération* zuwende, möchte ich auf einige Beschränkungen hinweisen, die der revolutionär patriotischen Bildsprache eigen sind und die sich auch bei Maréchal wiederfinden. So phantasievoll mit analytischem Können die Bildsatire den Despotismus der Vergangenheit ins Bild zitiert, die das Vergangene restaurieren möchten, so enthaltsam bleibt der patriotische Bildjournalismus in der satirischen Kritik an den sozialen und ökonomischen Verhältnissen der revolutionären Gegenwart. Dem eingeeengten Blick auf die im Gegenwärtigen noch drohend wirkende Vergangenheit der politischen Ordnung des Ancien Régime entspricht eine zunehmende Einengung des satirischen Diskurses aufs Politische. Der Bilddiskurs dominiert als politischer: seine Figurationen zielen innerhalb der bürgerlichen plebejischen Öffentlichkeit auf politische Integration des in der bürgerlichen Gesellschaft Gegensätzlichen, grenzen das sozial Widersprüchliche und ökonomisch Heterogene der revolutionären Bewegung selbst weitgehend aus. Der satirische Bildjournalismus in seiner Bildlichkeit gleicht zunehmend einem engmaschigen Gewebe einer Citoyenneté, das die Wirklichkeit des Gesonderten moralisch allegorisierend bindet. Zeigt sich bei Ausbruch der Revolution in der satirischen Darstellung der Drei Stände der Bauer im Bild, so ist er Repräsentationsfigur des politisch handelnden Dritten Standes und weit weniger soziales Subjekt; als dieses wird er in der bildlichen Argumentation weitgehend ausgeblendet und ist als jene ersetzbar durch die politische Figur des Jakobiners. Ähnlich verhält es sich mit der Präsenz der Frau im Bild: findet sie sich noch zu Beginn als Bäuerin scheinbar gleichberechtigt an der Seite des Mannes – in einigen Bildpaaren des ›Vorher‹ und ›Nachher‹ als Figur des vorher unterdrückten und danach sich aufrichtenden Dritten Standes –, so eben weniger als soziales Bild, sondern vielmehr als politische Allegorie, die im weiteren Verlauf der Revolution in der Bildlichkeit ihre soziale Gewandung ablegt zugunsten eines politisch Allgemeinen. Die Citoyenneté im Bilddiskurs duldet die Frau an ihrer Seite nur in der Abstraktion der politischen Allegorie, zum Beispiel in der Figur der Freiheit. Im weiteren Verlauf der Analyse soll diese Frage nach einer tendenziellen Progression des Politischen in der Bildlichkeit mitberücksichtigt werden.



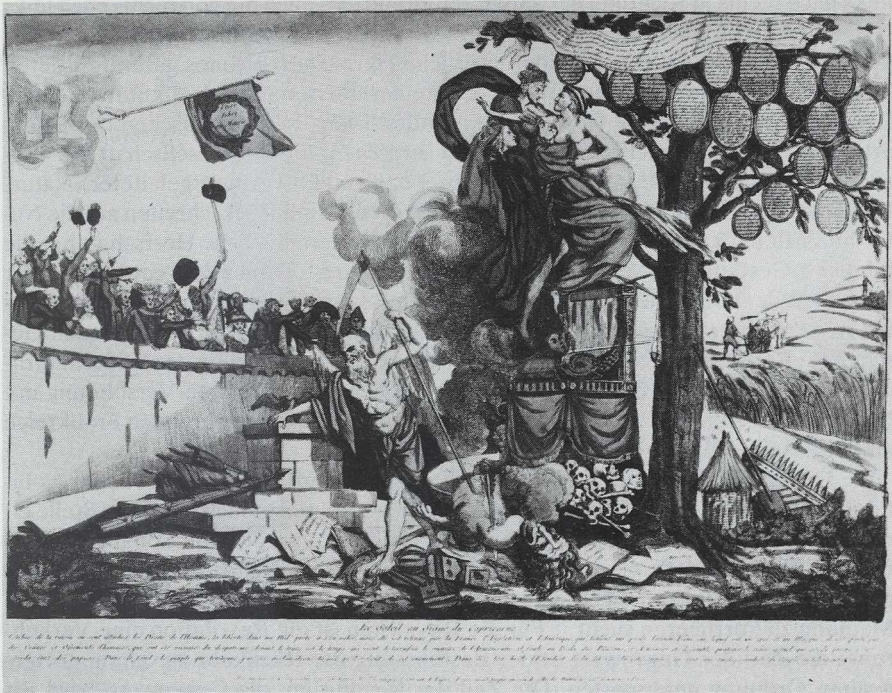
Es liegt nahe, zur weiteren Bestimmung des bildnerisch gestalteten Zeitbegriffs die Frage nach der Verwendung der allegorischen Figur Kronos zu stellen.¹¹ In einer 1789 zirkulierenden Bildsatire ist Kronos dargestellt in seiner Eigenschaft einer zerstörenden, Dauer aufhebenden Kraft: er ist Garant des Vergangenseins der alten politischen Ordnung (Abb. 4). Die Bildlegende betont: »Die Vergangenheit ist nicht mehr«, freier übersetzt: »Vergangenheit ist jetzt vergangene Zeit. Dem Betrachter stellt sich Vergangenheit und Gegenwart dar in der zäsursetzenden Gegensätzlichkeit von Unterdrücktsein und Befreitsein; rechts im Bild der von Klerus und Adel zu Boden gedrückte Dritte Stand (auf der Felsbürde befinden sich die Attribute der beiden ersten Stände, Bischofshut und -stab, Schwert und Rittervisier); links im Bild der befreite (die Fahne der Freiheit mit phrygischer Haube schwingende) Dritte Stand. Dieser allerdings ist auffallend durch eine Kette am Fuß mit seinem einstigen Unterdrücktsein noch verbunden; im Kontrast hierzu weist die Gebärde seines ausgestreckten Arms zurück auf Kronos: das Bild gestaltet für den Betrachter einen politischen Optativ. Zwar dominiert Kronos die Vergangenheit und ist in dieser Dominanz Garant für die Unwiederbringlichkeit der alten Ordnung, er ist aber nicht politisch handelndes, Geschichte tätiges Subjekt; dieses hat sich herzustellen im Akt der Selbstbefreiung des Dritten Standes.¹²

Wie differenziert die Bildsprache in der Verwendung der allegorischen Figur Kronos argumentiert, belegen zwei weitere Beispiele. Ein Ludwig XVI. preisender Stich konstatiert im Titel das Ende der Adelherrschaft: *L'Aristocratie écrasée*¹³ und bekräftigt in dieser Aussage das Zeitbewußtsein des Betrachters. Der Begleittext dagegen, in Form eines Gedichts, ruft die Völker Frankreichs auf, nach Paris zu eilen, um die Bastille zu erstürmen, das heißt, er evoziert die Zeit vor dem Ende der Vorherrschaft des Adels. Auch im Bild ist das dargestellte Zeitgeschehen die politische Wirklichkeit vor dem Sturm auf die Bastille: der Bildhintergrund zeigt die unversehrte Feste, Ausdruck der noch intakten politischen Ordnung des Ancien Régime; im Bildvordergrund ist ein Ehrenmal errichtet, auf dessen Sockel die Büste des Königs gesetzt ist; vor dem Ehrenmal hat sich *Francia*, die allegorisierend in monarchistischer Gewandung dargestellte Nation Frankreich, aus einer ruhenden Position aufgerichtet und führt einen den Sockel beschriftenden Meißel; neben ihr kniet Kronos und schlägt mit einem Hammer auf den Meißel ein; eingemeißelt wird der Spruch: »Hoffnung auf das Goldene Zeitalter – Ludwig XVI: zu Ehren, dem Vater der Franzosen und König eines freien Volkes«. Links neben dem Ehrenmal weisen Bienenstock, Ackergerät und Korngarbe auf die agrarwirtschaftlich ersehnte gold-

ne Zeit. Im Bild festgehalten ist mithin das Hoffen in der Vergangenheit auf das Ende der politischen Vorherrschaft des Adels und der daran gebundenen Verwirklichung eines agrarwirtschaftlich prosperierenden Frankreich. In der Zeitperspektive der im Bild dargestellten noch wirkenden politischen Wirklichkeit des Ancien Régime vertraut diese Hoffnung der Politik Ludwig XVI. Für den Betrachter, wie auch der Bildtitel anzeigt, hat sich der politische Teil der Hoffnung in der Gegenwart erfüllt, einzulösen bleibt noch als Dimension des Zukünftigen die wirtschaftliche Prosperität. Der Stich ist eine Hommage an die konstitutionelle Monarchie und bindet die Erwartungen des Betrachters an diese politische Gesellschaftsordnung. Da das Bild aus der Perspektive der Gegenwart des Betrachters Vergangenheit inszeniert, kann in ihr Kronos erscheinen: dieser garantiert deren Vergehen und markiert das Zäsurbewußtsein des Betrachters, Hoffnung auf die versprochene Zukunft freisetzend. Auch hier ist nicht Kronos das Geschichte tätigende Subjekt; politisch handelnd ist das erwachende Frankreich. In welchem Maße ein historisierender Zeitbegriff und das Zäsurbewußtsein politisches Handeln definieren, zeigt die allegorisierte Graphik »Hoffen auf das Wohlergehen – der Nation gewidmet«. ¹⁴ Dargestellt ist ein Prozeß politischer Entscheidungsfindung in der Begegnung mit der Zeit und im Überblicken der ökonomischen Geschichte Frankreichs. Aus einem Unwetter kommend, aus einem aufgewühlten, von bedrohenden Klippen übersäten Meer, ist die Barke der Nation Frankreich an einem Stück Festland gelandet, auf dem der Tempel der Zeit steht als Haltepunkt im Fortschreiten der Zeit. In der Barke befinden sich der König und der Finanzminister Necker; sie werden begleitet von allegorischen Figuren, der Güte und der Wahrheit. Aus dem Tempel der Zeit schwebt den Reisenden Kronos in dreifaltiger Gestalt entgegen; jede der Gestalten hält in ihren Händen ein Bild der Geschichte Frankreichs: Kronos als gebrechlicher Alter das Bild der Vergangenheit, als mannhafter Genius das Bild der Gegenwart, als knabenhafter Genius das Bild der Zukunft. Die Wahrheit wirft mit ihrem Spiegel Licht auf die Bilder und gewährt den Reisenden mit Unterstützung des sich verjüngenden Kronos Einblick in die Geschichte Frankreichs. Die Vergangenheit zeigt Frankreich als *Magna Mater*, als Mutter Erde, ausgeplündert in ihrer agraren Fruchtbarkeit von *orgueil*, dem Adel, und *hipocrisie*, dem Klerus. Die dornenumwundene Gegenwart offenbart ein Frankreich in einer Situation des Zerwürfnisses der beiden ersten Stände und der Bedrohung seines Handelskapitals. Das Bild der Zukunft verheißt ein in Handel und Agrarwirtschaft erblühendes Frankreich. Der Stich inszeniert bildnerisch den Augenblick, in welchem der König, auf das Bild der Zukunft weisend, sich für die ökonomische Prosperität Frankreichs entscheidet und Necker, aus der Barke steigend, das Bild aus den Händen des knabenhaften Genius entgegennimmt. Die Entscheidungsfindung wird hervorgehoben dadurch, daß einerseits die Szene gestaltet ist als Akt der Versuchung: ein aus der Unwetterzone herbeigeflogener Dämon bemüht sich, die Aufmerksamkeit des Königs für das Bild der Vergangenheit zu wecken und ihn zur Rückkehr zum Ancien Régime zu bewegen; andererseits verspricht der linke Bildhintergrund, sollte der König die richtige Wahl getroffen haben, der Weiterfahrt der Barke in richtiger Richtung ein geglättetes Meer, über dem die Sonne aufgeht. Der allegorische Stich entwirft die Hoffnung des Dritten Standes: er zelebriert die Rückrufung Neckers am 17. Juli 1789 als politischen Entscheid des Königs zugunsten einer ökonomisch prosperierenden Zukunft Frankreichs. Gleichzeitig aber vermittelt er dem Betrachter die Erkenntnis, daß politisches Handeln,

versteht es sich zum Wohle der Gesellschaft, auf der Zusammenschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gründen muß; der Blick in die Zeit ist handlungsorientierend. Das Zäsurbewußtsein des Bildbetrachters, die Einsicht in die Notwendigkeit des Brechens mit der politischen Ordnung des Ancien Régime, wird dabei nicht nur über die gestaltete Entscheidungsfindung bestätigt, sondern über ein zweifaches Handlungsgeschehen herausgefordert: über die Inszenierung des dämonischen Versuchers, der die ›Alte Zeit‹ wiederherstellen möchte und über Kronos, der, gleichsam mit dem Bild der Vergangenheit entschwebend, dieses vor dem Lichtstrahl der Wahrheit verhüllen möchte. Dieser Gestus verweigert nicht Einblick in die Vergangenheit, vielmehr sperrt er sich gegen die Möglichkeit der Zurückholens von Vergangenheit in die Gegenwart. Kronos ist auch hier Garant der Unwiederbringlichkeit der vergangenen Zeit. Die Wandlung Kronos vom gebrechlichen Alten zum knabenhaften Genius mag als ikonographische Lösung des Problems gewertet werden, Zukunft nicht dem Vergehen, das heißt Kronos in tradierter greisenhafter Gestalt, auszuliefern und dennoch ein Fortschreiten der Zeit bildlich fassen zu können; das Fortschreiten der Zeit verkehrt dabei nicht Kronos zum politisch handelnden Subjekt, sondern beläßt dieses als Geschichte tätige Instanz auf Seiten des Königs und Neckers. Der König handelt im Interesse des Dritten Standes.

In der Begegnung mit der Zeit in den dargebotenen Bildern von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie im sich verjüngenden Kronos gelangt noch ein Weiteres zum Vorschein: die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Entwicklung, die zur Versöhnung mit der Natur führt. Das Bild der Vergangenheit stellt die leidende, ausgeraubte Mutter Erde dar, die Natur als vergewaltigte. Das Bild der Gegenwart zeigt die Natur in Aufruhr. Das Bild der Zukunft entwirft eine über gesellschaftliche Ordnung und Arbeit mit den Menschen versöhnte Natur. Das dergestalt angesprochene Zusammenwirken von Natur und Geschichte verrät in dem kolorierten ›Fliegenden Blatt‹ »Die Sonne im Zeichen des Steinbocks« (Abb. 5) seine Signifikanz: auch hier ist Kronos Schlüsselfigur. Im Baum der Vernunft hängen, nistet die Freiheit; mit ihr vereinigen sich die Nationen Amerika, England und Frankreich (rechts oben), sich vom Thron des Ancien Régime, des Despotismus, abstoßend. Der Thron, auf dem Schwert und Maske, das heißt die Zeichen von *orgueil* und *hipocrisie*, von Adel und Klerus mithin, zu erkennen sind, gründet auf Schädeln und Gebeinen, den Opfern der Herrschaft des Feudalabsolutismus. Vor dem Thron windet sich in Agonie die Hydra des Despotismus. Kronos zeigt die Vergangenheit dieser Herrschaft an: er schreitet über die Insignien und Attribute der ehemals Mächtigen hinweg. Sein Stundenglas hat er auf dem neu errichteten, steinernen Thron (in Anspielung auf den Altar des Vaterlandes) abgestellt und scheint sich auf diesem mit der rechten Hand abzustützen. Vor dem neuen Thron sind Rutenbündel und Trikolore niedergelegt, die Zeichen der neuen Ordnung. Auf der Erde davor sind Schriften der Opfer religiöser Intoleranz, für deren Rechte sich Voltaire eingesetzt hat, zu erkennen (La Barre, Calas). Das Volk, links im Bild, unter dem Zeichen der Freiheit, akklamiert den Anbruch der neuen Zeit. Der Stich ist datiert auf den ersten September 1791: Er ehrt die Arbeit der verfassungsgebenden Versammlung, die am 3. September als Grundstein der konstitutionellen Monarchie und Schlußstein ihrer Tätigkeit seit 1789 die Verfassung verabschiedet wird. Die Bildsprache allerdings verweist auf Besonderheiten und argumentiert mehrdeutig. Das Volk steht außerhalb der steiner-



5 »Le soleil au signe du Capricorne«. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. XIII, 413.698

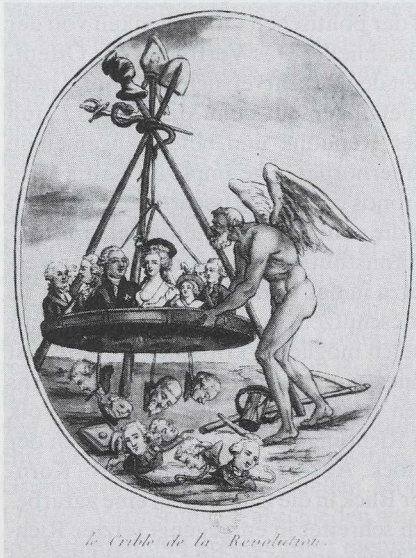
nen Arena der Politik: Verbirgt sich in diesem Ausgeschlossenheit und in dieser Reduzierung des Volkes auf die Rolle eines nur zuschauenden Akklameurs eine Kritik am Zensus-Wahlsystem, das den größten Teil der politischen Öffentlichkeit von der Beteiligung an politischen Entscheidungen ausschließt? Das Vertrauen der Öffentlichkeit in die konstitutionelle Monarchie ist seit dem Fluchtversuch des Königs nach Varennes (21. Juni 1791) und seit den Erschießungen auf dem Marsfeld (17. Juli 1791) erschüttert. Die Forderungen nach der Republik und einem allgemeinen Wahlrecht werden zu dieser Zeit bereits unüberhörbar. Die implizite Kritik wird ikonographisch auch dadurch gestärkt, daß Kronos im Vorwärtsschreiten nach dem neuen steinernen Thron greift: ein Gestus, der die politische Institution der konstituierenden Versammlung und entsprechend der konstitutionellen Monarchie der Vergänglichkeit preisgibt; vielsagend heißt es hierzu in der Bildlegende, »es scheint als würde er [Kronos] den gegenwärtigen Thron beschützen, der aus Stein ist« (von mir hervorgehoben). Entscheidender jedoch als solch möglicher kritischer Unterton ist die auffallende Entgegensetzung im Bild eines von Natur bestimmten Bereichs (rechts im Bild) und eines in Stein gehaltenen Bereichs (links im Bild): das Volk blickt über den steinernen Bereich hinweg in Richtung des Naturbereichs, den der Baum der Vernunft eröffnet und den Bienenstock, Ackergerät, Früchtekorb, Kornfeld und pflügender Bauer definieren; es ist der Blick in die Zukunft, in eine agrarbestimmte Gesellschaftsordnung. Kronos jedoch schreitet in entgegengesetzter Richtung, er kommt aus dem Naturbereich. Beide Bewegungen im Bild, sowohl die von

links nach rechts in Richtung der Zukunft führende als auch die von rechts nach links von der Natur kommende, ergeben eine zyklische Bewegung, die unterbrochen worden ist vom Despotismus als widernatürliche Herrschaft. Kronos garantiert deren Vergangensein und setzt Gegenwart – den steinernen Bereich – als zukunftssträchtige frei, eine Zukunft, die die Gesellschaft renaturalisiert. In der zyklischen Bewegung artikuliert die Bildsprache den Prozeß einer *régénération* der Gesellschaft als Vollzug *rationalisierter* (wie im Baum der *raison* dargestellt: vernunftgeleiteter) Natur. Das Fortschreiten in der Geschichte wird begriffen als ein Rückschreiten auf die Natur hin. Mit der Darstellung des Despotismus als widernatürliche Herrschaft hat die bildliche Gestaltung des Zäsurbewußtseins eine neue Dimension gewonnen: der Bruch mit der politischen Ordnung des Ancien Régime bedeutet die Wiederaufnahme einer von der alten Ordnung unterbrochenen naturgesetzlich verlaufenden Geschichte; Renaturalisierung der Gesellschaft in der Überwindung des Widernatürlichen des Ancien Régime vollzieht eine durch Vernunft geleitete Versöhnung mit Natur, die im Zukunftsentwurf eines agrarökonomisch prosperierenden Frankreich als hergestellt gedacht wird.

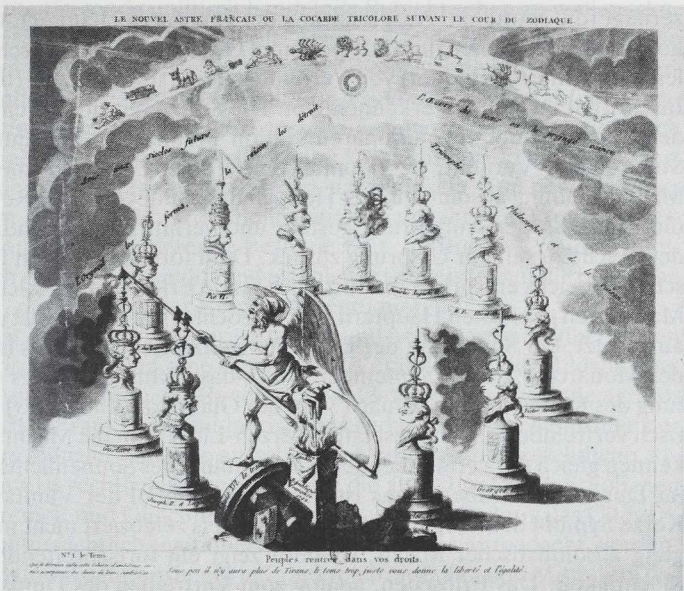
Um die Bestimmung des Zeit- und Geschichtsbegriffs in der patriotisch revolutionären Bildlichkeit noch schärfer fassen zu können, möchte ich an dieser Stelle einen vergleichenden Blick werfen auf die royalistische, konterrevolutionäre Bildsatire, die insbesondere seit November 1791 – bis zum Sturz der Monarchie am 10. August 1792 – sich im satirisch aggressiven Dialog zu behaupten und die öffentliche Meinung zu korrigieren sucht.¹⁵ Für die Royalisten ist die Revolution eine Verkehrung; die Zeit der Gegenwart ist der Bestimmung der Rückkehr zur alten, gottgewollten Ordnung unterworfen. Die Zeit der Revolution, die Gegenwart, wird zur zeitlichen, läuternden Probe auf die Beständigkeit der alten Ordnung. Garant des

Vergehens der gegenwärtig wirkenden Revolution ist Kronos. In der am 10. März 1792 im *Journal du peuple* von Boyer de Nîmes seiner Leserschaft vorgestellten und beim Graphik-Verleger Weber in dessen Bilderladen in den Galerien des Palais-Royal ausgestellten kolorierten Bildsatire »Das Sieb der Revolution« (Abb. 6)¹⁶ tätigt Kronos eine Aussonderung, bei der das Beständige oben bleibt: die gottgewollte Ordnung der drei Stände, symbolisiert durch Spaten, Rittervisier und Bischofshut, zusammengehalten durch das Schwert und die sich zur Ewigkeit windenden Schlange; und die königliche Familie umgeben von ihren Getreuen auf dem in dieses Ordnungsgefüge eingehängte Sieb. Die Zeit der Revolution, bewegt von Kronos, ist dargestellt als Interregnum, als Zeit der Erprobung, die der Läute-

6 »Le crible de la Revolution«. BN, Estampes, Qb1 100302



7 »Le Nouvel Astre Français ou la Cocarde tricolore suivant le cour du zodiaque.« BN, Estampes, H 11338 [G162727]



zung dient und, gleich einer Passio, erlitten wird. Ausgesiebt werden die Abtrünnigen, die Orléans, Fauchet, Chabet, Pétion usw., die der »gerechten« Strafe nicht entgehen werden, wie die Schlinge um den Hals prophezeit. Das Aufgehen der Sonne (rechts im Bildhintergrund) vertreibt die Wolken des leidvollen Unwetters der Revolution und kündigt der dergestalt geläuterten Alten Ordnung ihre Beständigkeit. Kronos als Zeitenbeweger, in der royalistischen konterrevolutionären Ikonographie, garantiert die Vergänglichkeit der gegenwärtig zu ertragenden Zeit¹⁷; in der revolutionären Bildsatire hingegen prägt er das Zäsurbewußtsein, bürgt für die Unwiederbringlichkeit der Alten Ordnung.

Erst dieser Einblick in das Geschichtsdenken der Verfechter des Ancien Régime, in die mit der konterrevolutionären satirischen Bildlichkeit propagierten Vorstellungen von der Vergänglichkeit der gegenwärtigen revolutionären Zeit und der unwiderruflichen Restaurierung der Alten Ordnung, macht einen 1793 zur Zeit der Machtentfaltung der Montagne erschienen satirischen Stich verständlich, der politisch-didaktisch auf die zu dieser Zeit noch immer wirksamen restaurativen Ideologien entwortet. »Das Neue Gestirn Frankreichs oder die Trikolore Kokarde folgt dem Lauf des Zodiak« (Abb. 7).¹⁸ Die Satire zitiert das geschichtliche Selbstverständnis absolutistischer Herrschaft und deren Repräsentationssymbolik ins Bild; die Sonne im Zenit folgt dem Kreislauf der Gestirne und transzendiert ins Kosmisch-Unveränderliche die Rundbewegung weltlicher absolutistischer Macht; unter den in Analogie zur kosmischen Gleichförmigkeit einen Kreis formenden zwölf gekrönten Häuptern des Ancien Régime Europas ist der Monarch Frankreichs Spiegelbild der Sonne im Zenit. Das dergestalt ins Bild Zitierte ist Grundlage der Argumentation, die die satirische Bildsprache entfaltet: dabei gerät das sich als unabänderbar Behauptende in eine Prozessualität, die nicht nur absolutistische Herrlichkeit satirisch

zernagt (die spottende Ausgestaltung der gekrönten Häupter), vielmehr Natur (das kosmische Geschehen im Bild oben) und Geschichte (den irdischen Vollzug im mittleren und unteren Bildteil) von Vernunft geleitet und definiert (die strahlenförmigen Inschriften im Bild) zu erkennen gibt. Die Sonne hat sich vereint mit der Kokarde, dem Emblem der revolutionären Nation Frankreich, und durchdringt mit ihren Strahlen der Vernunft das Dunkel der Wolken, das sich über der Domäne der Machtausübung absolutistischer Herrschaft gebildet hat. Die Revolution ist damit in die Tradition der Aufklärung gestellt und verhilft, im Durchdringen des Dunkel, dem Licht zu seinem Ursprung zurück. Dem fortschreitenden Erhellten des kosmischen Bereichs entspricht das fortschreitende Erlöschen der Lichter absolutistischer Macht: den gekrönten Häuptern sind von Schlangen der Arglist umwundene Kerzen aufgesetzt; der Sockel mit der Büste des französischen Königs ist umgestürzt (Sturz der Monarchie am 21. September 1792), das Licht des Königs erloschen (Hinrichtung des Königs am 21. Januar 1793); der Glanz (*splendor regis*) der Herrscher, satirisch verfremdet zum aufgesetzten Kerzen-Licht, gibt die Macht als usurpierte zu erkennen gleich der verfälschenden Nachahmung des Sonnenlichts mittels einer Kerze im Dunkeln. Darüberhinaus ist die Kerze Symbol der Vanitas, die abbrennende Kerze Symbol der Vergänglichkeit. Der Kreis zelebriert nicht mehr die Rundbewegung absolutistischer Macht, sondern zeigt ein fortschreitendes Erlöschen dieser Mächtigkeit. Das Erlöschen, analog zum Vertreiben des Dunkel, nimmt auch hier seinen Beginn mit der Revolution in Frankreich: spiegelbildlich zur Kokarden-Sonne ist der Altar der Freiheit und Gleichheit errichtet. Ebenso wie der Prozeß des Aufklärens ein Rückgewinn des ursprünglich lichten Zustands ist, ist auch der Vollzug des Erlöschens usurpierter Macht des Wiederherstellen einer ursprünglichen Rechtssituation. Entsprechend betont die Bildlegende: »Völker, tretet wieder ein in Eure Rechte! In Kürze wird es keine Tyrannen mehr geben; die allgerechte Zeit bringt Euch Freiheit und Gleichheit«. Die Übereinstimmung des Geschehens im kosmischen und im irdisch weltlichen Bereich kennzeichnet das revolutionäre Geschehen als das Wiederherstellen einer natürlichen Ordnung, in der die Völker zu ihren Rechten zurückfinden.

Als politische Kraft der Montagne, mit dem Merkmal eines Jakobiners versehen, vollstreckt Kronos im Bild das fortschreitende Erlöschen usurpierter Macht; in der Bildlegende kommt er zu Wort: »Auf daß ich endlich diese Kohorte von Herrschsüchtigen zerstöre, diese schändlichen Usurpatoren der Rechte derer, die ihnen gleichgestellt sind« (in Anspielung auf die Menschenrechte). Auch hier schärft Kronos den Blick des Betrachters auf dessen Zäsurbewußtsein hin; er garantiert nicht nur das Vergangensein der Alten Ordnung in Frankreich, er vollzieht auch deren Vergehen, soweit diese Vergangenheit in Gestalt der gegen Frankreich gerichteten koalitierten Mächte des Ancien Régime in Europa im Gegenwärtigen sich noch zu behaupten sucht. Bleibt die Funktion der allegorischen Figur Kronos hier, in dieser Bildlichkeit, darauf beschränkt, Mittler des Zäsurbewußtseins für das politisch handelnde Subjekt zu sein? Ist er nicht vielmehr selbst Geschichte tätiges Subjekt? Um Zerstörung zu bewirken, bedient sich Kronos der Sense, allerdings, in auffallender Verkehrung des Handwerks der tradierten Figur, nämlich gewendet zu dem mit einem Löschhütchen versehenen Schaftende. Das spielerisch ironisch ›Umgekehrte‹ liegt zwar in der Konsequenz der Bildsprache des Stiches, der mit der Bedeutung des Lichts argumentiert; doch verweigert gerade diese ›Verkehrung‹ dem Betrachter, in

Kronos das Geschichte tätige politisch handelnde Subjekt sehen zu wollen. Andererseits ist ebenso festzuhalten: die zentrale Argumentation im Bild, nämlich die Herrschaft des Ancien Régime als usurpierte, wider die Natur gerichtete Macht erscheinen zu lassen und entsprechend die Revolution als Akt der Wiederaufnahme eines vernunftgeleiteten, naturrechtlichen Prozesses einsehbar zu machen, setzt auch nicht den Jakobiner als Geschichte tätiges Subjekt ins Bild; vielmehr legitimiert sich über die besondere Ikonographie des Stiches das politische Tun der Jakobiner in der revolutionären Wirklichkeit. Die Bildlichkeit bewahrt ihre auf Praxis verweisende, politische Handeln legitimierende Besonderheit. Im Bild ist Kronos Exekutor der naturrechtlich gefaßten Vernunft und als solcher verweist er auf die politische Kraft der Montagne, das Handeln der Bergpartei legitimierend.

Im Vergleich zu den bisher von mir gestellten und analysierten Bildbeispielen verweist dieser satirische Stich auf eine signifikante Veränderung der Bildsprache: wurde noch in den Anfangsjahren der Revolution im Geschichtsentwurf die agrarökonomische Prosperität Frankreichs bildnerisch mitgedacht, so erscheint hier der politische Bilddiskurs reduziert auf eine ausschließlich politisch-naturrechtliche Argumentation. Zukunft ist rechtlich ausgerichtet auf die zur Abstraktion erhobenen politischen Werte Freiheit und Gleichheit: es ist der politische Diskurs des Citoyen, dessen Politik sich naturrechtlich legitimiert. Gewiß muß hier mitbedacht werden, daß im Sommer 1793 fünf Koalitionsheere in Frankreich einfallen und Mitte Juni der konterrevolutionäre Aufruhr 60 von 83 Departements erfaßt hat; die Republik ist in Bedrängnis und mobilisiert den Patriotismus: am 23. August dekretiert der Konvent, auf Druck der sansculottischen Volksmassen hin, die *levée en masse*; in kürzester Zeit, nach der ersten Aushebung, verfügt die Republik über eine Volksheer von 420000 Bewaffneten. Diese historische Wirklichkeit prägt die Bildlichkeit in ihrer Sprache und Funktion. Sie erklärt den konstatierten Wandel von der bildlichen Ausformung eines historischen Bewußtseins des revolutionären politisch handelnden Subjekts zur bildlichen Legitimierung politischen Tuns der jakobinischen Bergpartei. In welchem Ausmaß, insbesondere in den Jahren II und III der Republik, Bildlichkeit als inszenierte symbolische Handlung und Repräsentation sich zu einer Ikonographie des Legitimierens politischer Aktivität ausrichtet, bliebe noch zu untersuchen; hier sei nur darauf verwiesen, daß auch Maréchal's Schau-Spiel der Legitimierung den Vorrang gibt: die Sans-Culotten werden zwar vorgestellt als politisch handelndes Subjekt der Revolution, doch letztlich bleibt der Vulkan Exekutor des Urteils über die Repräsentanten des Ancien Régime in Europa und legitimiert die Politik der Bergpartei als Vollzug einer naturrechtlich begründeten Geschichte.¹⁹

Die Bedeutung der Bildlichkeit im politischen Diskurs und zur Durchsetzung der revolutionären Ziele in der Öffentlichkeit ist vom Wohlfahrtsausschuß erkannt worden: am 12. September 1793 verfügt er eine Ausschreibung, »um die Gravuren und Karikaturen zu vermehren, die es vermögen, die Gemüter wachzurufen und empfinden zu lassen, wie verabscheuenswert und lächerlich die Feinde der Freiheit und der Republik sind.«²⁰ In den Debatten von August bis Oktober 1793 über die Einführung des revolutionären Kalenders und über die von Thron und Altar im Ancien Régime erwirkte Versklavung der Sinne, wird die Funktion der Bildlichkeit erörtert:

»Die lange Gewöhnung an den Gregorianischen Kalender hat das Gedächtnis des Volkes mit einer Fülle von lange Zeit verehrten Bildern belastet, die heute noch

die Quelle seiner religiösen Irrtümer sind. Es ist also notwendig, an die Stelle dieser Visionen der Ignoranz Realitäten der Vernunft und an die Stelle des Priesterblendwerks die Wahrheit der Natur zu setzen. Wir vermögen nichts ohne Bilder zu erfassen; in der abstraktesten Analyse, in den metaphysischen Kombinationen höchsten Grades begreift unser Verstand nur durch Bilder, unser Gedächtnis stützt sich, ja, es beruht nur auf Bildern. Ihr müßt also auch in unserem neuen Kalender mit Bildern arbeiten, wenn ihr wollt, daß die Methode und die ganze Aufmachung des Kalenders leicht in das Verständnis des Volkes eindringen und es sich rasch in sein Gedächtnis eintragen soll«. ²¹

Zur Bezeichnung der Bildsatire wird dabei der Begriff *écriture parlée et colorée* (einer ›gesprochenen und in Farben gehaltenen Schrift‹) verwendet: dieser Begriff reflektiert in didaktischer Absicht einerseits über *écriture* die Bedeutung und Funktion der die ›Heilige Schrift‹ ins Bild umsetzenden, für ein nicht lesekundiges Volk geschaffenen *biblia pauperum*; andererseits über *parlée* die Bedeutung einer von der Schriftlichkeit zurückgedrängten und kontrollierten Mündlichkeit. So gesehen ist das Revolutions-Theater von Sylvain Maréchal eine *écriture parlée*.

Anmerkungen

- 1 Ausführliche Darstellungen der Rezeption des Stückes finden sich bei Maurice Dommanget, *Sylvain Maréchal, l'égalitaire, l'Homme sans Dieu. Sa vie – son œuvre (1750-1803)*. Spartacus, Paris 1950, S. 260-265; Daniel Hamiche, *Le Théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793*. Union Générale d'Éditions, Paris 1973, S. 171-177. Abgedruckt ist Maréchals *Prophétie* in: Hamiche, *ebd.*, S. 269-305; M. Louis Moland, *Théâtre de la Révolution ou choix de pièces de théâtre qui ont fait sensation, pendant la période révolutionnaire*. Paris 1877 (Slatkine Reprints, Genève 1971, S. 299-325); in deutscher Übersetzung beim Henschel Verlag, Berlin 1963 sowie in der Sammelausgabe von Annette Graczyk, *Vorhang auf für die Revolution. Das französische Theater 1789-1794*. Quadriga, Berlin 1989, S. 273-298.
- 2 Norbert Elias, *Über die Zeit*. Frankfurt 1984, S. 51; Elias unterscheidet zwei Arten von Zeitbegriffen, einen strukturbezogenen Zeitbegriff, der ein Wandlungskontinuum im Sinne der Eigenstruktur des Geschehensablaufs benennt und einen erfahrungsbezogenen, der das Erleben von Wandlungssequenzen durch Menschen in die Begriffsbildung mit aufnimmt; erfahrungsbezogene Zeitbegriffe wären in dieser Differenzierung begriffliche Synthesen, »die das Erlebnis des Geschehensflusses entsprechend dessen Beziehung zu dem Wandlungskontinuum der lebenden und erlebenden Menschengruppen gliedern« (ebd., 52).
- 3 Der Daten-Spiegel markiert drei Phasen der Revolution, deren Subjekt der Tathandlung das Volk bzw. die Sans-Culotten sind: mit dem Sturm auf die Bastille (14. Juli 89) und dem Marsch der Frauen nach Versailles (5. Oktober 89), der dazu führt, daß die königliche Familie und die konstituierende Versammlung gezwungen werden, nach Paris überzusiedeln, ermächtigt sich politisch der Dritte Stand gegen die Vorherrschaft von Klerus und Adel; die politischen Institutionen der soeben erst geborenen konstitutionellen Monarchie werden der Kontrolle der Pariser Öffentlichkeit unterworfen. Mit dem Aufstand der revolutionären Kommune von Paris (10. August 92) als politisches Organ der Öffentlichkeit wird die Monarchie gestürzt, das allgemeine Wahlrecht durchgesetzt (bei Ausschluß der Frauen), gegen die gesetzgebende Versammlung die Konstituierung des Nationalkonvents erzwungen und die Republik proklamiert

- (21. September 92). Mit dem bewaffneten Aufstand der in den revolutionären Sektionen von Paris organisierten Sans-Culotten gegen die Politik der Girondisten im Konvent (31. Mai 93) geht die Macht über in die Hände des Jakobinerblocks; der Sturz der Gironde führt zur Errichtung der bürgerlich-revolutionären Diktatur der Montagne (2. Juni 93).
- 4 Diese Schwurszene ist zurückzuführen auf die Debatte in der konstituierenden Sitzung des Konvents vom 21. September 92 über die Abschaffung der Monarchie: der Abgeordnete Grégoire warnte vor der ›magischen Kraft‹ des Wortes ›König‹ sowie vor der Macht der königlichen Insignien auf das Bewußtsein der Citoyens; er schlug ein Zeremoniell des Abschwörens vor. Siehe hierzu Inge Baxmann, *Die synthetische Natur. Inszenierung von Gesellschaft auf den Festen der Französischen Revolution*. Dissertation, Siegen 1987, S. 89ff.
- 5 Die Zusammenhänge von antikem *sacer ludus*, Liturgie und rituellem Drama, allerdings nicht in Bezug auf Theater und Feste der Französischen Revolution, untersuchen Gilbert Murray, *Excursus on the ritual forms preserved in Greek Tragedy*. In: J. E. Harrison, *Themis*. New York 1962 sowie O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*. Baltimore 1965.
- 6 Generell zur Gemeinsamkeit von Theater und Revolutionsfest siehe Judith E. Schlanger, *Théâtre révolutionnaire et représentation du bien*. In: *Poétique* 1975 (22); Zur ›Fête de la Régénération‹ siehe den Bericht des Abgeordneten David, in: Katharina Scheinfuß, *Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent 1789-1795*. Dresden 1973, S. 97ff. sowie Valérie Noëlle Jouffre, *Fêtes et Révolution*. Présentée par la délégation à l'action artistique de la Ville de Paris et la Ville de Dijon, Alençon 1989, passim. In der Nummer 211 (20. Juli bis 3. August 1793) der *Révolutions de Paris* widmet Prudhomme der Vorbereitung des Festes seine Aufmerksamkeit und läßt die zu stiftenden Einheit ausklingen in einem gemeinsamen Bankett, auf dem jeder mit jedem sein Mahl teilt; Maréchal war Mitarbeiter der Zeitschrift.

- 7 Ein Teil dieser Bildpublizistik liegt gegenwärtig leicht zugänglich veröffentlicht vor in: Michel Vovelle, *La Révolution Française. Images et récit (1789-1799)*. Vol. I-V, Paris 1986; Antoine de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*. Presses du CNRS, Paris 1988; Claude Langlois, *La Caricature contre-révolutionnaire*. Presses du CNRS, Paris 1988; *Politique et Polémique. La caricature française et la Révolution, 1789-1799*. Los Angeles 1988 (Ausstellungskatalog der von der University of California in Los Angeles und der Bibliothèque Nationale in Paris 1989 gezeigten Ausstellung); Klaus Herding und Rolf Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*. Frankfurt 1989.
- 8 Scharfsinnig hebt der Royalist und Verleger Boyer de Nîmes 1792 in seiner gegen die Revolution gerichteten *Histoire des caricatures de la révolte des Français* (von März bis Juli 1792 in 19 Lieferungen erschienen) die Bedeutung hervor, die der satirischen Bildlichkeit beim Entstehen und Wirken politischer Öffentlichkeit zukommt: »In allen Zeiten waren die Karikaturen eines der gewichtigen Mittel, das man in Gebrauch nahm, um dem Volke die Dinge zu Verstand zu bringen, die es nicht beeindruckt hätte, wären sie nur geschrieben worden [...]. Die Karikaturen sind in allen Revolutionen dazu angewandt worden, das Volk in Bewegung zu setzen und es ist wohl kaum zu leugnen, daß eine solche Maßnahme ebenso perfide ist, wie ihre Auswirkungen unverzüglich und schrecklich sind [...]. Die Karikaturen sind das Thermometer, das anzeigt, welches der Hitze grad der öffentlichen Meinung ist [...], und diejenigen, welche die Temperaturschwankungen zu regeln wissen, verstehen es auch, die öffentliche Meinung zu beherrschen«. So treffend er den Zusammenhang von öffentlicher Meinung und Bildsatire auch hervorhebt, als Gegner der Revolution sieht er Verschwörungen am Wirken und unterstellt der Bildsatire, Produkt politischer Auftragsarbeit zu sein; solches wurde sie erst ab September 1793, als der Wohlfahrtsausschuß einen Wettbewerb ausschreiben ließ. Vorher war es offensichtlich – zumindest was die patriotische Bildpublizistik betrifft – ein das merkantile Interesse

- und das politische Engagement verbindende Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage, das den Bildjournalismus zum Zirkulieren brachte; hierfür spricht auch die Dominanz einer Mischkultur in der revolutionären Ikonographie: in ihr verbindet sich das aus oraler Kultur Tradier- te mit gehobener Schriftkultur.
- 9 Der Bilderbogen mit dem Titel »Erin- nerswerte Szenen der Revolution, die sich in Frankreich während der Jahre 1789.90.91 ereignet hat« fügt zu den drei von mir vorgestellten Bildsatiren eine vierte, die, in Anspielung auf die Bauern- revolution und die als Reaktion auf die ›Große Furcht‹ verabschiedeten Dekrete, mit Dreschflegeln bewehrte Bauern zeigt, welche die auf dem Boden liegenden At- tribute der feudalen Vorrechte entzwei- schlagen; die Bildfolge: Lage des Dritten Standes unter dem Ancien Régime, das Erwachen, die Bauernrevolte, die ›Neue Zeit‹. Siehe Abb. bei de Baecque, S. 4; *Politique et Polémique*, S. 16, Cat. No 32; Herding/Reichardt, S. 57, Abb. 72.
- 10 Beispiel für diesen Wandel und zugleich Illustration für die satirisch analysierende bildliche Inszenierung der Vergangenheit ist u. a. eine kolorierte Radierung, abge- bildet bei de Baecque, S. 140f.; Herding/ Reichardt, S. 104, Abb. 133. In der Bildle- gende wird nur noch von der *aristocratie* und *peuple* gesprochen; im Bild selbst ist die alte Stände-Ordnung satirisch gefaßt in ihrer politisch und sozial unterdrücken- den, das Volk ausblutenden Funktion: Opfer ist der Dritte Stand, das Volk als Leichnam, verschlungen von einem drei- köpfigen Ungeheuer, den drei Gewalten des Ersten und Zweiten Standes, Kirche, Militär und Justiz. Angeführt wird dieses verschlingende Ungeheuer von religiösen Orden, verzeichnet zu Fanatismus und Hypokrisie. Die Analyse der Vergangen- heit dient hier der Kritik an der Gegen- wart, indem eine Bedrohung inszeniert ist: links im Bild die Vergangenheit, das von Klerus und Adel ausgeblutete Volk; rechts im Bild die religiösen Orden, die diese Vergangenheit durch ihr Wirken, ihre erzieherisch-ideologischen Aktivitä- ten, wieder herbeiführen wollen. Die sati- risch analysierende Bildlichkeit ist ein Appell, der vor denen warnt, die ideolo- gisch an der Restaurierung der Vergan- genheit im Gegenwärtigen arbeiten.
- 11 Zur Tradition des ikonologischen Ge- brauchs von Kronos in der Zeit vor der Revolution siehe Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*. New York 1939 (Torchbook edition, N. Y. 1962), chap. III: *Father Time*.
- 12 Vgl. hierzu die Argumentation von Siey- es: »Wer wagte es also zu sagen, daß der Dritte Stand nicht alles in sich besitzt, was nötig ist, um eine vollständige Nation zu bilden? Er ist der starke und kraftvolle Mann, *der an einem Arm noch angekettet ist*. Wenn man den privilegierten Stand wegnähme, wäre die Nation nicht etwas weniger, sondern etwas mehr. Also, was ist der Dritte Stand? Alles, aber ein gefes- seltes und unterdrücktes Alles. Was wäre er ohne den privilegierten Stand? Alles, aber ein freies und blühendes Alles. Nichts kann ohne ihn gehen; alles ginge unendlich besser ohne die anderen« (von mir hgvn. R. R.), in: *Was ist der Dritte Stand?*; zitiert nach: Emmanuel Joseph Sieyes, *Politische Schriften 1788-1790*. Darmstadt 1975, S. 123.
- 13 Die Radierung konnte ich einsehen in den Kunstsammlungen der Veste Coburg, inventarisiert unter der Nummer XIII 416, 781; abgebildet bei Herding/Reichardt, S. 114, Abb. 148.
- 14 Der Stich ist unter anderer Akzentsetzung ausführlich besprochen von Klaus Her- ding, *Visuelle Zeichensysteme in der Gra- phik der Französischen Revolution*. In: Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt (Hg.), *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*. München 1988 (Vorlagen u. Diskussionen d. internat. Arbeitstagung im ZIF d. Univ. Bielefeld, 28. Mai - 1. Juni 1985), S. 542ff.; wiederabgedruckt in: *Politique et Polémique*, S. 100ff.; abgebildet bei Her- ding/Reichardt, S. 114, Abb. 146. In der Interpretation komme ich zu anderen Er- gebnissen.
- 15 Siehe oben Anm. 1 die Veröffentlichung von Claude Langlois sowie ders., *Icono- graphie contre-révolutionnaire*. In: *Politi- que et Polémique*, S. 43-56.
- 16 Langlois (1988), S. 153, gibt die Bespre- chung von Boyer de Nîmes wieder.
- 17 Zum Beispiel erscheint in der royalisti-

schen Satire auf die Sitzungen des Jakobiner-Clubs Februar 1792 »Große Sitzung bei den Jakobinern im Januar 1792« (Langlois, 1988, S. 115ff.) oben rechts im Bild Kronos als stiller Beobachter und zugleich als Garant der Vergänglichkeit des revolutionären Treibens. Auch wenn Kronos nicht ins Bild zitiert wird, dominiert in der satirischen Darstellung die Perspektive der Vergänglichkeit: so erscheint die *Constitution* von 1791 kränzlich, bettlägerisch, agonisierend. Der Gedanke der *Passio*, die Erlösung und Auferstehung der Alten Ordnung verspricht, ist bildnerisch, in einer *Art Passio Ludovici* gestaltet unter dem Titel *Nouveau Calvaire* von April 1792 (Langlois, 1988, S. 194). Die Vorstellungen der Vergänglichkeit des Gegenwärtigen und der Restaurierung des Ancien Régime sind Grundmuster der royalistischen Argumentation und generieren deren Bildlichkeit: u. a. in der Bildsatire »Tauwetter der Nation« von März 1792, in der die Sonne als himmlische Gerechtigkeit und Wahrzeichen der Monarchie eine verstümmelte vorgestellte Freiheitsstatue zum Schmelzen bringt und den Verwesungsprozeß des von einer Sans-Culotten Herrlichkeit zum Götzen erhobenen Ideals beschleunigt; die Alte Ordnung rechts und links im Bild oben triumphiert ob solchen Verfalls (Langlois, 1988, S. 171 u. 222f.).

- 18 Ich stütze mich teilweise auf die Analyse von Klaus Herding, *Visuelle Zeichensysteme...*, S. 513-552 (siehe oben, Anm. 14); vgl. desweiteren Jacques Proust, *Le Jugement dernier des Rois*. In: *Approches des Lumières – mélanges offerts à Jean Fabre*. Paris 1974, S. 371-379; Proust verweist auf die Nähe der Argumentation in dieser Bildsatire zum Revolutions-Stück von Maréchal.
- 19 Ein kolorierter Druck »Der Triumph der Republik«, abgebildet bei Vovelle IV (1986), S. 245, verehrt einprägsam die Bergpartei: dargestellt ist ein tätiger Vulkan, in dessen Flammen die Tafeln der Menschenrechtserklärung erscheinen, und dessen Blitze den Despotismus in einer Sumpf-Landschaft vernichtet; auf einer Anhöhe, seitlich am Vulkan, feiert die Gesellschaft als regeneriertes Gemeinwesen die Republik. Zur Verbreitung der

Berg-Symbolik siehe: Lise Andriès, *Die Almanache des Jahres II*. In: Reinhart Koselleck und Rolf Reichardt (Hg.), *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*. München 1988, S. 295ff. sowie Robert Brécy, *La Révolution en chantant*. Editions Van De Velde – Pirot, 1988 (hier insbesondere die Lieder S. 126, 131, 132, 135 und 137); bei Brécy findet sich auch eine »Hymne républicain«: *Insurrection du peuple français contre les tyrans*, deren Strophe 3 das Geschehen wie in der Schlußszene von Maréchals Stück thematisiert; das Lied ist seit dem 24. September 1793 in mehreren Zeitungen veröffentlicht worden und zirkulierte auch als Einzelstück; s. Brécy, ebd., S. 137.

- 20 Zitiert bei Claudette Hould, *La Propagande d'Etat par l'estampe durant la Terreur*. In: Michel Vovelle (Hg.), *Les Images de la Révolution Française*. Paris 1988 (Actes du colloque des 25-26-27 oct. 1985 tenu en Sorbonne), S. 29ff.
- 21 Fabre d'Eglantine vor dem Nationalkonvent, zitiert bei Katharina Scheinfuß (s. oben Anm. 6), S. 137f.; im *Journal Révolution de Paris* (no 212, 3. August bis 28. Oktober 1793, S. 89) begründet Sylvain Maréchal die revolutionäre Umerziehungsarbeit: »Der Despotismus und der Aberglaube hatten die Augen bestochen, um sich des Bewußtseins zu bemächtigen und Ehrfurcht zu gebieten; ein kundiger Gesetzgeber wird es verstehen, aus allem Nutzen zu ziehen. Dadurch, daß er alle Zeichen der Feudalität und der Monarchie auslöscht, verlieren diese sozusagen ihren Körper und hören auf, die an die Gewohnheit versklavten Sinne gefangen zu nehmen. Im Übrigen dürfen die Blicke eines Volkes, das bis zur Republik erhoben wird, nur noch auf solche Gegenstände fallen, die sein Gemüt stärken und unablässig die hehren Prinzipien der Gleichheit ins Gedächtnis rufen. Diese wachsame Maßnahme, das Innere der Häuser von all diesen törichten Sinnbildern der Leichtgläubigkeit und der Versklavung unserer Väter zu reinigen, wird nur denjenigen kleinlich erscheinen, die nicht von Grund auf das menschliche Herz erforscht haben«.