

Die Französische Revolution als Medienereignis: Rezeption, Transformation und Inversion von Bildwelten

Rolf Reichardt (Hg.)
Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889).
 3 Bde. Münster,
 Rhema 2017. 2204 S., zahlr. Ill.
 ISBN 978-3-86887-041-1. € 220,00

Schon allein der schiere Umfang (und der damit verbundene Arbeitsaufwand) des *Lexikons der Revolutions-Ikonographie* (LRI) wäre ein Würdigungsgrund für sich: Im Rahmen von drei Teilbänden erstreckt es sich über rund 2200 Seiten. Vom Historiker Rolf Reichardt herausgegeben, ist es unter der Mitarbeit von Wolfgang Cilleßen, Jasmin Hähn, Moritz F. Jäger, Martin Miersch und Fabian Stein 2017 im Rhema-Verlag erschienen. Neben den genannten Personen haben zahlreiche weitere Autor*innen aus unterschiedlichen Disziplinen Beiträge für die Bände geliefert. Das LRI ist damit Ergebnis eines langjährigen Projekts, das aus dem Sonderforschungsbereich „Erinnerungskulturen“ an der Justus-Liebig-Universität Gießen hervorgegangen ist und anschließend von der DFG und der Gerda-Henkel Stiftung unterstützt wurde. Bearbeitet wurde darin ein Corpus von über 12.000 europäischen Druckgraphiken aus dem Zeitraum von 1789 bis 1889 (also vom Ausbruch der Französischen Revolution bis zu den Einhundertjahrfeiern dieses Ereignisses), die auch über die Bilddatenbank Prometheus öffentlich zugänglich und einsehbar sind (https://prometheus.uni-koeln.de/pandora/source/show/giessen_lri [28.02.2019]). Der Titel auf dem Cover des Lexikons ist insofern

etwas irreführend: Es geht nicht um eine zeit-, raum- oder medienübergreifende Sichtung, Analyse und Verschlagwortung von Revolutions-Ikonographie allgemein (was auch ein absurdes Unterfangen wäre), sondern weitaus spezifischer um das Medium Druckgraphik im Zusammenhang revolutionärer Ereignisse des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa (mit gelegentlichen Ausblicken ins 20. Jahrhundert, wie etwa auf die deutsche Novemberrevolution von 1918/19 oder die 68er-Bewegung) – und das ist Herausforderung genug.

DIE REVOLUTION UND IHR BILDPOENTIAL

Das LRI beginnt mit einem systematischen Teil, der knapp die Hälfte des ersten Bandes einnimmt. Er dient zur Einführung in zentrale Frage- und Problemstellungen, die das Medium der Revolutionsgraphik und die Mechanismen des damit verbundenen Apparats der Bildpublizistik betreffen. Im einleitenden Abschnitt von Wolfgang Cilleßen und Rolf Reichardt wird die Französische Revolution als ein „Medienereignis“ vorgestellt. Damit ist gemeint, dass das historische Ereignis von 1789 begleitend zu den erschütternden politisch-sozialen Verwerfungen und Umwälzungen ein visuelles Kraftpotential in der Form von (druckgraphischen) Bildern und Motiven freigesetzt habe, in denen es, einer „magischen Erinnerung“ (132) gleich, nach- und fortgewirkt habe und so in den folgenden Revolutionen von 1830, 1848/49 und 1870/71 immer wieder neu aufgenommen und durchgearbeitet worden sei. Cilleßen und Reichardt vertreten dabei die These, dass die betreffenden Bildprodukte im Prozess dieser *longue durée* weniger Erinnerungsspeicher als vielmehr „images agentes“ (120) darstellten, in denen die jeweiligen sozio-politischen und kulturellen Umbrüche aktiv verhandelt und gedeutet würden. So setze mit der Revo-

lution von 1789 ein wahrer „Bilderstreit“ um die einzelnen Motive ein, der das gesamte 19. Jahrhundert durchziehe und je nach politischer Gesinnung (also liberal-revolutionärer, konservativer oder konterrevolutionär-reaktionärer Orientierung), den Gesetzen des (Graphik-)Marktes von Angebot und Nachfrage (nach denen sich die Gesinnung oft richtete) und etwaigen Gefahren (etwa der einer strafrechtlichen Verfolgung) in verschiedenen Formen ausgefochten werde. In diesem Bilddiskurs um die Deutung revolutionärer Ereignisse wurden tradierte Motive meist nicht einfach übernommen, sondern häufig einer grundlegenden Transformation, wenn nicht gar einer semantischen Inversion, unterzogen. Im Zusammenspiel der Druckgraphik mit anderen populären Bildmedien (wie den neuartigen Bildjournalen der Restaurationszeit oder der illustrierten Presse) wirkten die Erzeugnisse der revolutionären Bildpublizistik an kommunikativen Akten in einer zunehmend politisierten Öffentlichkeit mit und halfen, neue Gesellschaftsschichten als Rezipientenkreise zu erschließen bzw. allererst als mündige politische Akteur*innen zu adressieren. An die Bemerkungen von Cilleßen und Reichardt anschließend wäre hier zu überlegen, ob neben einem „Medienereignis“ nicht auch von einer technischen „Medienrevolution“ gesprochen werden könnte: Denn nachdem bereits vor der Revolution traditionelle Holzschnitte und Kupferstiche zunehmend durch einfacher herzustellende Radierungen abgelöst wurden, kamen im 19. Jahrhundert neue Techniken wie die Lithographie und der Holzstich hinzu, die zusätzlich zu einer schnelleren und leichteren Verbreitung von Bildern beitragen.

Auf die weiteren Ausführungen von Cilleßen und Reichardt zu den verschiedenen Bildgattungen der Druckgraphik (Ereignisbild, Porträt, Sinnbild und Karikatur), deren diversen Publikationsformen sowie zur Erinnerungs- und Sammlungsgeschichte folgt eine Sektion mit weiteren systematischen Essays zu einzelnen Bereichen und Verfahren der Revolutionsgraphik: Thomas Stammers rekonstruiert in seinem Beitrag über Graphiksammler des 19. Jahrhunderts, wie Jules Renouvier, Jules Husson gen. Champfleury, Eugène

(Vater) und Carl (Sohn) de Vinck oder Michel Hennin zur zunehmenden Wertschätzung von Revolutionsgraphik beitrugen, die eine nicht unwesentliche Rolle bei deren Aufnahme in die Sphäre der sogenannten Hochkunst spielte. Er zeichnet dabei einen Wandel im Verständnis solcher Bildprodukte von historischen Dokumenten als Belegen einer Augenzeugenschaft hin zu einer Würdigung ihres künstlerischen bzw. kunsthistorischen Werts nach, der nicht immer unangefochten war (und etwa von den Brüdern Edmond und Jules de Goncourt bestritten wurde).

Martin Miersch beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der Frage, in welchem Verhältnis die Produktion (revolutionärer) Bildpublizistik zum Bereich des zeitgenössischen literarisch-ikonographischen Bildungskanons steht – interessant ist dabei der Aspekt eines wechselseitigen Austauschs bzw. gegenseitiger Bezugnahmen: So stellte etwa Honoré Daumier eine Persiflage auf Jacques-Louis Davids *Leonidas an den Thermopylen* (1814) her, während umgekehrt eine Karikatur von James Gillray offenbar als Inspirationsquelle für Davids *Sabinerinnen* (1799) diente (leider sind beide Karikaturen nicht abgebildet; bei einem Vergleich sieht man, dass Daumiers Graphik formal eher an Davids *Schwur der Horatier* von 1784 anknüpft). Etwas uninspirierend fällt der folgende Beitrag von Alberto Milano über Karten- und Brettspiele mit revolutionären Themen und Motiven aus. Trotz der unbestrittenen Expertise des Autors und des visuell-konzeptuellen Reizes der vorgestellten Spiele wird deren Relevanz für die Diskussion nicht ganz ersichtlich: Vom schnellen Wechsel der tagespolitischen Ereignisse und der ständigen Einführung neuer Regeln immer wieder überholt, konnten sie nur eingeschränkte Wirkung entfalten und gerieten bald in Vergessenheit. Faszinierend ist der vierte Beitrag dieses Blocks von Wolfgang Cilleßen über (revolutionäre) Verwandlungsgraphik: Durch verschiedene wahrnehmungspsychologische Prozesse (wie sie etwa durch Vexier- bzw. Kippbilder induziert werden) oder handgreifliche Operationen (wie drehen, klappen, falten oder ziehen) konnten die jeweiligen Besitzer*innen solcher „beweglichen“ Graphiken (de-

ren „Verwandlungsetappen“ bei komplexeren Beispielen nicht ganz einfach zu verstehen sind) revolutionäre Ereignisse selbst nachvollziehen (ähnlich wie bei den Spielen) bzw. verborgene Botschaften sichtbar machen.

Den Abschluss des systematischen Teils bildet eine Übersicht zur (revolutionären) Bildpublizistik in den Ländern Deutschland (Rainer Schoch), Frankreich (Rolf Reichardt und Raimund Rütten), Großbritannien (David Bindmann), Italien (Sandro Morachioli), den Niederlanden (Frans Grijzenhout) und der Schweiz (Philippe Kaenel) im Zeitraum von ca. 1789 bis 1889. Rekonstruiert wird dabei das international-interkulturelle bzw. interpikturale Netzwerk eines europäischen Bildtransfers, in dem Motive nachgedruckt, mit Übersetzungen versehen oder in neue Zusammenhänge übertragen und aktualisiert wurden. So gab es etwa einen regen Bilderaustausch zwischen London und Paris, nachdem England zunächst nur als Importeur französischer Graphik aufgetreten war, ab etwa 1840 dann aber zu einem wichtigen Produzenten und Exporteur von Karikaturen und Satiren avancierte. Deutlich wird durch den internationalen Vergleich auch, dass die einzelnen Länder von den verschiedenen politischen Ereignissen nicht immer im gleichen Ausmaß betroffen waren bzw. dass dieselben Ereignisse je nach Land und den dort vorherrschenden sozio-politischen Umständen unterschiedlich gewichtet und bewertet wurden. Herrschte etwa in der konstitutionellen Monarchie England von Beginn an überwiegend Skepsis gegenüber der Französischen Revolution vor (man fürchtete eine britische Revolution bzw. eine französische Invasion), wurde sie in Deutschland zunächst positiv aufgenommen, um im Laufe des 19. Jahrhunderts dann eher als abschreckendes und mahnendes historisches Lehrstück betrachtet zu werden (obzwar sie in der Arbeiterbewegung als Vorbild fortlebte). Im frankophil ausgerichteten italienischen Jakobinismus wurden die Umwälzungen in Frankreich wiederum begrüßt, die Niederlande hatten ihrerseits bereits 1786 in der sog. Patriotenzeit mit den Franzosen eine Allianz geschlossen. In Folge der Revolution kam es zum Einmarsch französischer Truppen in

die Niederlande und zur Gründung der Batavischen Republik 1795 (nach dem Vorbild der Französischen Republik), der die Ausrufung der Helvetischen Republik in der Schweiz 1798 folgte (einem Land, das auch während der Restaurationszeit als Rückzugsort für republikanische Freiheiten gelten sollte). Freilich waren die neu geschaffenen Verhältnisse alles andere als stabil, spätestens mit dem Auftreten Napoleon Bonapartes wurden viele der ausgeteilten Karten neu gemischt (so wurden etwa die Niederlande 1810 dem napoleonischen Kaiserreich einverleibt, nachdem bereits zuvor einer der jüngeren Brüder Napoleons zum König von Holland erhoben worden war). Was in diesem Überblick über die sechs Länder doch als Manko ins Auge fällt, ist das gänzliche Fehlen Spaniens. Obgleich im Vorwort (7) darauf verwiesen wird, dass die Einbeziehung dieses Landes (und der osteuropäischen Länder) zwar wünschenswert gewesen wäre, sich aber aus zeitlichen und finanziellen Gründen nur partiell realisieren ließ, so hätte doch wohl allein schon die druckgraphische Produktion Francisco de Goyas im Zusammenhang mit den (post-)revolutionären Ereignissen genug Stoff für eine gesonderte Behandlung geboten, deren Fehlen dadurch nur umso mehr auffällt.

ABGEORDNETER, BLITZ, MASSAKER, STAATSSCHIFF, ZUKUNFT

Den weitaus größten Teil des LRI nehmen die Artikel zu einzelnen Motiven und Begriffen ein, die von A wie Abgeordneter über M wie Massaker bis hin zu Z wie Zukunft reichen und sich im 100-jährigen Zeitraum von 1789 bis 1889 als prägend erwiesen haben (was eine Bezugnahme auf die Französische Revolution anbelangt). Neben konkreten Symbolen, die man schnell mit der Französischen Revolution assoziiert, wie dem Freiheitsbaum oder der Freiheitsmütze, sind auch abstrakte (historische) Prozesse wie Zeit oder Revolution sowie auch Farben (Rot) vertreten. Es ist eine der Stärken des LRI, dass es nicht allein aus Stichworten zu Motiven und Symbolen aufgebaut ist, sondern auch diskursiv-terminologischen Zusammenhängen und Konzepten nachspürt. In jedem Artikel wird dabei versucht, einen historischen mit einem

systematischen Ansatz zu verschränken: Zum einen wird entlang einer diachronen Zeitachse untersucht, wie sich Motive bzw. Begriffe über Jahrzehnte hinweg entwickelt, gewandelt und verbreitet haben, während in einem synchronen Feld der internationale Vergleich eines Motivgebrauchs bzw. -austausches angestellt wird – Zeit- und Raumspanne werden so in produktiver Spannung gehalten. Zum anderen wird dabei aus einer systematischen Perspektive die jeweilige Diskursgeschichte als Hintergrund nicht aus dem Blick verloren – trotz vielfältiger Motivwandlungen und häufiger begrifflicher Verschiebungen gelingt es doch oft, einen diskursiven Kern einzelner Symbole, Motive und Begriffe zu rekonstruieren, der selbst bei inversiven Umdeutungsoperationen als Negativfolie erhalten bleibt.

Viele der behandelten Motive weisen dabei freilich eine längere Vorgeschichte auf, die bis zu den (gegen)reformatorischen Bewegungen des 16. und 17. Jahrhunderts, Glaubens- bzw. Religionskriegen (wie dem Dreißigjährigen Krieg) oder gar bis in die Antike zurückreichen. Allerdings bildete das Ereignis der Französischen Revolution oft einen wichtigen Einschnitt für die Bedeutung und den Gebrauch dieser Motive, der ihr Fortleben durch die folgenden Revolutionen von 1830, 1848/49 und 1870/71 nachhaltig prägte. Dieser Umstand berechtigt wohl auch dazu, von der Revolution in Frankreich als „größte[m] Medienergebnis seit den Tagen der Reformation“ (7) zu sprechen. Zu denjenigen Motiven bzw. Symbolen, die im Zuge der Französischen Revolution einer radikalen und einschneidenden Umwertung unterzogen wurden, zählen sicherlich der Blitz und die Figur von Herkules (dazu die Artikel von Christian Fuhrmeister bzw. Martin Warnke) – waren beide im Vorfeld der Revolution fester Bestandteil einer lange tradierten Herrscherikonographie gewesen, so wurden sie in der revolutionären Bilderwelt zu Symbolen der Republik und des Volkes umgedeutet, die sich gegen sämtliche Relikte des Ancien Régime richteten (wobei der Blitz etwas später auch gegen Napoleon gewendet werden konnte; *Abb. 1*). Eine vergleichbar deutliche Umwertung haben um 1800 auch das Staatsschiff und der

Staatswagen erfahren, wie Armin Owzar im entsprechenden Artikel zeigt. Sobald die Figur des Regenten Schiff bzw. Wagen verlassen hatte, wurde deren inhärente Unfallanfälligkeit umso stärker hervorgekehrt: So wurden etwa die noch junge Französische Revolution oder die Republik als ein bedrohlichen Unwettern ausgesetztes Schiff verbildlicht, während revolutionäre Bestrebungen als Angriffe auf den Staatswagen symbolisiert wurden (*Abb. 2*).

Sind diese Umdeutungen von Blitz, Herkules und Staatsschiff bzw. -wagen in ihrer einschneidenden Radikalität relativ stabil, so erweist sich die Metaphorik um den Gegensatz von Licht und Finsternis als vergleichsweise volatil in ihren Konnotationen. Die These von Martin Miersch und Hendrik Ziegler im entsprechenden Artikel lautet, dass die Originalität dieser Opposition gerade darin liege, dass sie eben nicht streng aufrechtzuerhalten war oder stabilisiert werden sollte: Licht sei nicht immer unbedingt positiv besetzt (im Sinne der „Aufklärung“) oder Finsternis negativ, sondern beide erwiesen sich als durchgehend semantisch ambivalent. Neben den eher „klassischen“ bzw. „typischen“ revolutionären Motiven und Symbolen (wie etwa Freiheitsbaum und -mütze) umfasst das Lexikon auch Artikel zu „ausgefalleneren“ Themen, wie dem Bereich des Abjekten und Skatologischen, zum Kehraus/Besen oder zum Puppentanz/Marionettenspiel, die man vielleicht nicht unmittelbar mit der Französischen Revolution und ihrer Bildwelt in Verbindung bringen würde: In ihrem Artikel über das Erbrechen (dessen Pendant Alberto Milanos Text zu den Scatologica bildet) gibt Claudia Hattendorff einen Überblick über diese sinnfällige Visualisierung des Einverlebens und anschließenden Wiederhergebens von Territorien, von (geplünderten) Reichtümern, Privilegien oder auch von revolutionären Forderungen und Inhalten, das derart als Folgeerscheinung des (unverdaulichen) Ereignisses der Revolution und der damit verbundenen kriegerischen Auseinandersetzungen (etwa mit den Koalitionsmächten) versinnbildlicht wurde (*Abb. 3*). Als sogenannter Kehraus wurde ursprünglich der Schlusstanz eines Festes bezeichnet, in Verbindung mit dem

Abb. 1 Anonym nach Wijnand Esser, *Algemene Aanval op den rusverstoorder Napolion of Papa Violet*. Aquarell. Niederlande, 1815. Historisch Museum Rotterdam, Slg. Atlas van Stolck, AvS 6466 (LRI I, S. 565, Abb. 12)

Besen wird das „Auskehren“ zu einer semantisch äußerst wendigen und vielseitigen Tätigkeit im Rahmen revolutionärer Umwälzungen, wie Bettina Frederking in ihrem Artikel zeigt. Der Besen fungierte als handgreifliche Waffe bei

Aufständen wie als Symbol für Reinigung oder Beschmutzung und konnte sich sowohl in den Händen der Sieger als auch der Verlierer revolutionärer Ereignisse wiederfinden. Die bildliche Darstellung des Puppentanzes bzw. Marionettenspiels, die einen Konnex zu zeitgenössischen Theateraufführungen auf Jahrmärkten aufweist, war den Ausführungen von Eva Maria Knels zufolge ihrerseits äußerst geeignet, um die abrupte Umkehrung von Herrschaftsverhältnissen zu visualisieren: Wer vormals noch von Machthabern gegängelt worden war, konnte nun selbst als Strippenzieher wehrloser Marionetten auftreten.

Mehrere Artikel ergänzen diesen Teil des Lexikons auf äußerst sinnvolle und bereichernde Weise, indem sie rezente Themen- und Fragestellungen aufgreifen, etwa der Genderforschung, des Postkolonialismus oder der Erforschung von Modestilen bzw. Kleidungsstücken in deren Funktion als Zeichenträger. Gay L. Gullickson geht in ihrem Beitrag zu Frauenemanzipation (sic) sowohl auf die (Be-)Deutung der politischen Interessen und Taten von Frauen als auch auf die Konzeptualisierungen von Geschlechterrollen in den europäischen Revolutionen von 1789, 1830, 1848/49 und 1870/71 ein. Die nur sehr eingeschränkt realisier-



ten Möglichkeiten wirklicher Gleichberechtigung der Geschlechter standen dabei in eklatantem Gegensatz zur Dominanz weiblicher Figuren in der politischen Allegorie – während deren Darstellung offenbar als einheitsstiftend galt, wurde die (verstärkte) Präsenz von Frauen im Zuge revolutionärer Ereignisse von ihren männlichen Zeitgenossen mitunter äußerst ambivalent, sehr oft aber vornehmlich negativ wahrgenommen. Eine wichtige Rolle kam dabei auch der Kleidung zu, wie Martin Miersch in seinem Artikel zeigt: Im Zuge eines *Cross-Dressing* konnte es zur (nicht immer positiv aufgenommenen) Angleichung der Geschlechter kommen, etwa wenn Frauen männlich konnotierte Kleidungsstücke trugen. Hinsichtlich des Problems mangelnder Gleichstellung äußerst brisant war auch das Bild des (befreiten) Sklaven, mit dem sich Melanie Ulz in ihrem Beitrag beschäftigt. Konnte es einerseits dazu verwendet werden, die Realisierung der revolutionären Prinzipien von Freiheit, Gleichheit (Abb. 4) und Brüderlichkeit zu versinnbildlichen bzw. einzufordern, so erinnerte es doch gleichzeitig daran, dass eben diese Ideale noch nicht vollständig umgesetzt worden waren (wenn es nicht gar ein rassistisches Körperbild tradierte): Zwar war die Sklaverei in den französi-

schen Kolonien 1794 formal abgeschafft worden, allerdings sollte sie dort faktisch noch bis zur Revolution von 1848/49 fortbestehen.

Den Abschluss der drei Bände bildet ein umfangreicher Anhang, der neben informativen redaktionellen Hinweisen und häufig gebrauchten Abkürzungen auch die Angabe der konsultierten graphischen Sammlungen, die Siglen der am häufigsten zitierten Kollektionen bzw. Kataloge und eine umfassende Bibliographie der einschlägigen Literatur sowie einen Registerteil zu Bildtiteln, Künstlern, (gezeigten) Personen und Motiven bzw. Begriffen enthält.

FORSCHUNGSTRADITIONEN

Mit seinen zahlreichen neuen Einblicken und Erkenntnissen ist das LRI freilich nicht im luftleeren Raum entstanden, sondern zehrt von den Früchten einer jahrzehntelangen ertragreichen Forschung zur Revolutionsgraphik bzw. Bildpublizistik. Im frankophonen Raum wurden hierzu wichtige Arbeiten u. a. von Daniel Arasse, Antoine de Baecque, Philippe Bordes, Annie Duprat, Marie-Hélène Huet, Claudette Hould, Annie Jourdan, Mona Ozouf und Michel Vovelle geleistet, im anglo-amerikanischen Sprachraum u. a. von Nina Athanassoglou-Kallmyer, Madelyn Gutwirth, Lynn A. Hunt, Joan B. Landes, Warren Roberts und Richard Taws (der im LRI auch mit einem Beitrag zum Skelett vertreten ist). Einige der genannten Autor*innen mussten einer politischen Kulturforschung allererst das Feld bereiten, andere konnten bei ihren Studien zur materiellen bzw. visuellen Kultur bereits darauf aufbauen. Als einer der ersten Kunstwissenschaftler im deutschsprachigen Raum, die sich intensiver mit Erzeugnissen der revolutionären Bildpublizistik zu beschäftigen begannen und Grundlagen für weitere Untersuchungen schufen, ist sicherlich Klaus Herding zu nennen, der zum LRI auch einen Artikel über Diogenes mit der Laterne als Symbolfigur der Aufklärung und Bürgerheld (der aber auch als Außenseiter, Narr oder Bettler auftreten konnte) beigetragen hat. 1989 hatten Herding und Reichardt ge-

meinsam ein Buch zur Bildpublizistik der Französischen Revolution veröffentlicht, das einen Grundstein für die nachfolgende Erforschung der visuellen Kultur in einem umfassenden (also nicht allein die sogenannte Hochkunst einschließenden) Sinn darstellt. Bereits ein Jahr zuvor hatte Herding einen Aufsatz über visuelle Zeichensysteme in der französischen Revolutionsgraphik publiziert, der wichtige Impulse für die Debatte lieferte (Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: Reinhart Koselleck/Rolf Reichardt [Hg.], *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988, 513–552). Er fasste darin die graphische Produktion nicht als bloßes Mittel zu einem propagandistischen Zweck auf, sondern stellte begriffliche Instrumente für eine Analyse ihrer genuinen künstlerischen Leistung bereit. Diese bestand für Herding wesentlich darin, die politischen Umwälzungen und sozialen Verwerfungen der Zeit nicht bloß passiv widerspiegelt, sondern aktiv zur Darstellung gebracht und sinnfällig gedeutet zu haben – ein Standpunkt, der auch die Beiträge des LRI durchzieht und den etwa der dort zitierte Graphiksammler Champfleury teilte (vgl. 160). Die Widersprüchlichkeiten der historischen Umbrüche finden der Lektüre Herdings zufolge eine Entsprechung in der mitunter äußerst spannungsvollen Kombination von einander widerstrebenden Elementen wie Symbolen bzw. Allegorien, Ereignisschilderungen oder Schriftteilen und werden darin ausgetragen. Für Herding ist es ein historisches Verdienst der Graphik, diese Brüche schonungslos sichtbar gemacht und künstlerisch verarbeitet zu haben (womit er implizit die im Raum stehende Frage nach ihrer innovativen Eigenleistung beantwortet) – eine These, die sich nach wie vor gewinnbringend (nicht zuletzt anhand des LRI) diskutieren lässt.

In den an Herdings Aufsatz anschließend abgedruckten Diskussionsbeiträgen von Hans-Jürgen Lüsebrink, Daniel Roche und Rolf Reichardt werden einige Desiderata der Forschung zur Revolutionsgraphik angeführt, auf die nun das vorliegende Lexikon umfassend Antwort zu geben versucht. Dazu zählt etwa eine eingehende Analyse

sämtlicher beteiligter Akteure: von den Auftraggebern über die Produktion durch Künstler und Drucker, den anschließenden Vertrieb durch Händler und Verleger bis hin zu Erwerb und Rezeption durch bestimmte Käuferschichten und Rezipientenkreise. Die Beiträge des LRI liefern hierzu zahlreiche Details, sowohl, was einzelne Namen als auch, was konkrete Zahlen (etwa zu Auflagenstärken) betrifft. Von großem Interesse sind in diesem Zusammenhang ebenfalls all jene graphischen Blätter, die den Verkauf und die Wahrnehmung von Erzeugnissen der Bildpublizistik selbst thematisieren: Dazu zählen etwa Darstellungen von Verkaufsständen und Auslagen, fliegenden Händlern oder Bänkelsängern. Grundtenor des gesamten Lexikons ist dabei, dass Druckgraphiken ein eminenter Bestandteil politischer Öffentlichkeit waren – neben den bereits genannten Bezeichnungen als „magische Erinnerung“ oder „images agentes“ gehören dazu auch Begrifflichkeiten wie „Schlagbilder“ und „écriture parlée“ (284). Im Beitrag von Rainer Schoch über die Bildpublizistik in Deutschland etwa wird die damalige Medienexplosion nicht nur als Ergebnis, sondern auch als Motor der Ereignisse von 1848/49 dargestellt. Diese Emphase erweckt mitunter den Eindruck, dass der Bildpublizistik fast schon zu viel an Wirkkraft zugemutet wird, zumal auch mittlerweile zwar Auflagenzahlen und Vertriebsradien rekonstruiert sein mögen, die Quellenlage für die tatsächliche Rezeption allerdings nach wie vor relativ dünn ist (und sich vielleicht nie in Gänze rekonstruieren lassen wird).

Abb. 2 James Gillray, The Republican Attack. Kolorierte Radierung. London, H. Humphrey, 1. Nov. 1795. British Museum, Department of Prints and Drawings, BM 8681 (LRI III, S. 1865, Abb. 9)



Unbestritten ist allerdings, dass Druckgraphiken ein nicht zu unterschätzender Teil politischer Kultur und Meinungsbildung im 18. und 19. Jahrhundert waren und einen wichtigen Beitrag zu einer (öffentlichen) Wahrnehmung, Deutung und Kommentierung revolutionärer Ereignisse lieferten. Eine Vielzahl dieser Graphiken fasste die Ereignisse dabei in einer sinnbildlich-symbolischen Darstellungsform. Nun war aber eine Kritik an ebendieser Form im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem Topos geworden – es ist als ein bemerkenswertes Phänomen anzusehen, dass es trotz dieser Kritik im Zuge der Französischen Revolution zu einer wahren Explosion allegorischer Darstellungen (viele davon im Medium der Druckgraphik) kam, obwohl deren Sinnhaftigkeit von zahlreichen Zeitgenossen nach wie vor scharf hinterfragt wurde. Im LRI wird zwar die allgemein verbreitete Allegorikritik des 18. Jahrhunderts, dass die Allegorie nur den Verstand beschäftige und dabei die Empfindung hemme, erwähnt (allerdings nur aus deutscher Sicht, vgl. 108), auf die (zeit)spezifische Problematik einer vielfältigen Verwendung allegorischer Formen bei gleichzeitiger Kritik daran wird aber nicht weiter eingegangen. Allegorische Darstellungsformen scheinen damals weit verbreitet gewesen zu sein und nicht bloß zur Befriedigung

des Bedürfnisses eines gebildeten Bürgertums nach komplexen Sinnbildern gedient zu haben, wie im LRI weiter ausgeführt wird. Nur so konnte es allererst zu solch interessanten Phänomenen wie demjenigen kommen, dass das Bauwerk der Bastille allein aus dem Grund zum Ziel einer allgemeinen Entladung von Zorn wurde, weil es schon lange Zeit vorher als Sinnbild für Unterdrückung aufgeladen worden war (was keineswegs mit dem tatsächlichen Ausmaß seiner Funktion als Gefängnis übereinstimmte), wie Reichardt in seinem entsprechenden Artikel erläutert. Das Allegorische stellt sich solcherart als ein Aspekt dar, der so unterschiedliche (druckgraphische) Gattungen wie Ereignisbild, Porträt, Sinnbild und Karikatur durchdringt und hätte derart als diskursives Scharnier eingesetzt werden können, um diese verschiedenen Bildformen stärker aufeinander zu beziehen und zu vergleichen.

Das LRI kann in der Fülle des gesichteten und bearbeiteten Materials, der begrifflichen Rahmung und Analyse, der engen Verknüpfung historisch-systematischer Aspekte, der Vielfältigkeit der einzelnen, auch untereinander verschlagwor-

teten Artikel und der reichen Bebilderung (oft in Farbe) durchaus als Meilenstein in der Erforschung der revolutionären Bildpublizistik angesehen werden. Gab es bislang nur spezialisierte Einzelstudien (vornehmlich zur graphischen Bildproduktion der Französischen Revolution), Ausstellungskataloge (etwa zu Bildgattungen wie der Karikatur) oder Handbücher (wie das 2011 von Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler herausgegebene *Handbuch der politischen Ikonographie*), ist das LRI in seinem ausschließlichen Fokus auf das Medium Druckgraphik und der thematischen Konzentration auf Revolution bei gleichzeitiger Weite des historischen Überblicks einzigartig, obgleich es sich in mehreren Sammelbänden bereits angekündigt hat: Wolfgang Cilleßen/Rolf Reichardt (Hg.), *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789–1889*, Hildesheim 2010; Philippe Kaenel/Rolf Reichardt (Hg.), *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2007; Rolf Reichardt/Rüdiger Schmidt/ Hans-Ulrich Thamer (Hg.), *Symbolische Politik und politische Zeichensysteme im Zeitalter der französischen Revolutionen (1789–1848)*, Münster 2005.

In dieser Einzigartigkeit ist es dann aber wiederum doch etwas speziell: Der Umfang von drei Bänden und der entsprechende Kaufpreis machen es wohl zu einer Publikation, die von Forschenden oder Interessierten eher in öffentlichen Bibliotheken kon-



Abb. 3 Anonym, La Restitution, ou Chaqu'un Son Compte. Kolorierte Radierung. Frankreich, Herbst 1814. British Museum, Department of Prints and Drawings, BM 12248 (LRI II, S. 787, Abb. 5)



Abb. 4 Anonym, Les Mortels Sont Égaux. Ce N'est pas La Naissance. C'est La Seule Vertu qui fait La Différence. Kolorierte Radierung. Paris 1791. Bibliothèque national de France, Département des Estampes, Collection de Vinck, DV 6031 (LRI III, S. 1808, Abb. 3)

sultiert werden wird und weniger für den privaten Gebrauch geeignet ist (die Alternative wäre eine *open access* Publikation gewesen, was wiederum Freund*innen des Mediums Buch nicht zufriedengestellt hätte). Etliche Bilder, auf die in den Beiträgen des LRI verwiesen wird, sind selbst nicht abgedruckt, was bei einem Corpus von über 12.000 bearbeiteten Blättern einerseits verständlich ist, beim Lesen allerdings mitunter etwas mühsam ausfällt. Zwar wird im Vorwort auf die Möglichkeit verwiesen, nach diesen Bildern in der Datenbank Prometheus (in die u. a. auch die an sich interessanten Maßangaben der abgebildeten Blätter ausgelagert wurden) unter einzelnen Motiven oder Themenbereichen zu suchen – gleichzeitig zu lesen und vor dem Bildschirm zu sitzen, gestaltet sich jedoch eher unbequem. Zudem befinden sich Abbildungen oft nicht auf derselben Seite, wo darauf verwiesen wird, was ein wenig unhandlich ist. Dazu gesellen sich einige Fehler (bei der Rechtschreibung oder in Bildverweisen bzw.

-beschreibungen), die durch ein sorgfältigeres Lektorat leicht vermieden hätten werden können. All diese Kritikpunkte betreffen jedoch in erster Linie die „Hardware“ des Projekts, neben den übrigen inhaltlichen Anmerkungen dieser Rezension bleibt die Errungenschaft des LRI insgesamt unbestritten: nämlich eine überaus wertvolle Grundlage sowie ein zentrales Arbeitsinstrument für Forscher*innen bereitzustellen, die sich mit dem Medium der Druckgraphik in den politischen Zusammenhängen der Revolutionen zwischen 1789 und 1889 beschäftigen (wollen) – in dieser Funktion hat es durchaus Aussicht darauf, ein Standardwerk zu werden.

GABRIEL HUBMANN, M.A.
 Kunstgeschichtliches Institut der Goethe-
 Universität Frankfurt am Main,
 Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
 Hubmann@kunst.uni-frankfurt.de