

Kunst-Historischer Grenzgang: Symbolische Kommunikation in der französischen Revolutionszeit

Christina Schröder

Republik im Experiment.

Symbolische Politik im revolutionären Frankreich (1792–1799).

(Symbolische Kommunikation in der Vormoderne. Studien zur Geschichte, Literatur und Kunst). Köln/Weimar/Wien, Böhlau 2014. 774 S., 72 s/w Abb. ISBN 978-3-412-20783-0. € 89,90

Republik im Experiment ist eine 2010 eingereichte und verteidigte Dissertation in den Geschichtswissenschaften, die im Kontext des Sonderforschungsbereichs „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertssysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution“ an der Universität Münster entstanden ist und von Hans-Ulrich Thamer betreut wurde. Laut der disziplinären Selbstverortung handelt es sich um eine Untersuchung „angesiedelt zwischen einerseits klassisch politikgeschichtlich orientierten Analysen zu Thermidor und Direktorium und andererseits kunsthistorischen oder kulturwissenschaftlichen Fallstudien“ (19). Das über 770 Seiten starke Buch will so an einer Kulturgeschichte des Politischen mitschreiben und sich der „Analyse politischer und sozialer Sinnkonstrukte“ (25) zwischen der Errichtung der Ersten Republik und dem Staatsstreich Napoleon Bonapartes widmen, die sich mit dem Begriff „symbolische Politik“ verbinden. Hierzu führt die Autorin einleitend und grundlegend aus: „Bilder, Symbole und Rituale waren in der Zeit der Französischen Revolution mehr als nur schöner Schein oder gar manipulative Instrumente der neuen Machthaber. Sie generierten, reflektierten und bestritten ganz wesentlich die Politik der Ersten

Französischen Republik, waren Motor, Spiegel und Waffe der Republikaner ebenso wie der sich formierenden Opposition. Symbolpolitik wurde nach 1789 zu einem staatstragenden und gesellschaftspolitischen Ressort – und zugleich zu einem Experimentierfeld für gesellschaftliche Gegenwart. Die damit verbundenen Erfahrungen entfalteten weit über Frankreichs Grenzen hinaus (und bis in unsere heutige Gegenwart hinein) prägende Wirkungen.“ (IX) Politik, verstanden als „kommunikativer Aushandlungsprozess von menschlichen Beziehungen, in dem nicht ‚von oben nach unten dekretiert‘ wird, sondern der durch Erzeugung von Sinnangeboten und Verstehenshandlungen strukturiert wird“ (25), operierte demnach im Frankreich des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts auf eine Weise mit Symbolen und Ritualen, die neuartig, kontrovers und einflussreich war. Sie tat dies, um Ziele zu erreichen, die von der Autorin als Volkserziehung, Meinungsmanipulation, Machtstabilisierung und Herrschaftslegitimation bestimmt werden (12).

SYMBOLPOLITIK UND OPPOSITION

Gegenstand der Analyse im engeren Sinne sind die Bedingungen, Inhalte, Mechanismen und Wirkungen dieser symbolischen Politik sowie deren Intentionen – vor allem der Wunsch nach Legitimitätssteigerung – und die unterschiedlichen Ausprägungen und Formen, die diese Politik annahm. Bereits dieser weite Ausgriff macht deutlich, dass die Arbeit den Charakter einer Zusammenschau haben soll. Gleichzeitig will sie mit ihrem empirischen Ansatz auf ein Forschungsdesiderat reagieren (11) und „eine allgemeine Definition von ‚Symbolpolitik‘“ entwickeln, um eine Ebene des Vergleichs zwischen unterschiedlichen Zeiten und Regimen zu etablieren (639). Der differenzierten Auffächerung des Themas steht eine zeitliche Eingrenzung gegenüber: Nicht die im Untertitel erwähnten sieben Jahre zwischen 1792 und 1799

werden tatsächlich in den Blick genommen, sondern Ereignisse und Projekte nach dem Ende der Schreckensherrschaft bis zum 18. Brumaire. Die Autorin begründet dies zum einen damit, dass die Herrschaft der Thermidorianer und des Direktoriums von der Forschung insgesamt weniger beachtet worden sei als die ersten fünf Jahre der Revolution. Zum anderen hebt sie hervor, dass diese spätere Phase der Revolution anders als die Zeit von 1792 bis 1794 nicht von Krieg und Diktatur, sondern von regierungsseitiger, aber eben auch von oppositioneller Politikausübung gekennzeichnet sei und insofern ein besonders fruchtbares Terrain für eine Untersuchung symbolischer Politik böte (9f.).

Schröers Analyse der Symbolpolitik von Direktorium sowie jakobinischer und royalistischer Opposition fokussiert die Konflikte, die mit den Mitteln zeichenhaften Handelns ausgetragen wurden, und die Aushandlungsprozesse, die sich auf der Ebene symbolischer Politik ablesen lassen, in der sich Spannungen und Widerstände offenbarten. Die symbolische Politik sei in ihren Formen und Funktionen selbst ein wesentlicher „Konfliktgenerator“ (481) gewesen, doch auch eine „konfliktreduzierende Funktion“ und ein „demokratisierender Effekt“ (649) könnten ihr zugesprochen werden. Insgesamt sind es ihre intendierten und nicht intendierten Wirkungen, die von entscheidender Bedeutung für die Arbeit sind, da aus ihrem Blickwinkel eine Bewertung der untersuchten Ereigniszusammenhänge in der Rückschau erfolgt.

Die Annahme zweier „Aktionsräume[n] symbolischer Politik“ (30) bestimmt den Fortgang des Arguments im Hauptteil der Arbeit. In einem ersten großen Kapitel „Ordnung als Anschauungssache“ geht es um die „Darstellung offizieller Prinzipien und Institutionen zwischen Repräsentation und Propaganda“ (59) durch Zeichen und Abzeichen, durch Amtstrachten, durch Feste und Zeremonien, durch Institutionen sowie durch Bauwerke und ihre Ausstattung. Dabei gilt: „Herstellung und Darstellung der Republik gingen Hand in Hand: Machtverhältnisse, wie zwischen dem Volk und seinen gewählten Repräsentanten oder zwischen Gesetzgebern und Regierungsmitgliedern,

wurden im Zuge symbolpolitischer Maßnahmen ebenso ausgehandelt wie weiter gefestigt.“ (640) Schon in diesem Kapitel wird also versucht, eine grundsätzliche Einsicht am Material zu belegen, dass nämlich symbolische Politik nicht allein zeichenhaft einer Wirklichkeit gegenübertritt, sondern selbst wirklichkeitssetzend zu agieren vermag. Die Herstellung und nicht nur die Darstellung von Ordnung sind dann zentral für das Kapitel „Gesellschaft als Projekt“, das den Diskurs und die gesellschaftlichen Praktiken zur Etablierung eines „neuen Menschen“ in der Republik verhandelt. In den Blick geraten hier die Einführung neuer Alltagsroutinen, die Gestaltung von Übergangs-, Auszeichnungs- und Erinnerungsritualen, die Etablierung republikanischer Kulte, außerdem die Schaffung von Anreizen durch Auszeichnungen und Wettbewerbe. Während diese ersten beiden Abschnitte die „offizielle Symbolpolitik der Parlamente und Regierungen“ (637) behandeln, werden in „Gegenmacht als Erfahrung“, dem letzten Kapitel des Hauptteils, als weiterer Aktionsraum regierungskritische sprachliche, vestimentäre und bildliche Äußerungen analysiert, die sich auf der Straße, in einem sich herausbildenden öffentlichen Raum und in Publikationsmedien artikulierten.

MODERNES REPUBLIKANISCHES POLITIKEXPERIMENT

Das Gesamtargument der Arbeit überwölbt eine Fragestellung, die in der Tat dem großen Ganzen gilt: Aus der Perspektive der symbolischen Politik gelte es zu entscheiden, inwiefern die Französische Revolution als Epochenschwelle zu betrachten sei mit einem neuen, rein säkular begründeten Politikbegriff und einer neuen, von Fraktionsbildungen gekennzeichneten politischen Realität. Schröer betont die Modernität der verschiedenen symbolpolitischen Aktivitäten und konstatiert die grundsätzliche Ambivalenz der Symbolpolitik der Ersten Republik: „Die Erfindung der republikanischen Symbolpolitik entpuppt sich in der Zusammenschau als komplexes und ambivalentes Phänomen: Ihre Stärken waren gleichzeitig ihre Schwächen. Versprach sie einerseits Stabilisie-

rung über Steigerung von Legitimität und Herstellung von Autorität, so führte sie umgekehrt immer wieder zu Konflikten, zwang die Republikaner zu Änderungen ihrer Entscheidungen und zu Kompromissen, die von oppositionellen Strömungen wiederum angegriffen und zur Delegitimierung der neuen Ordnung benutzt wurden. Ambivalenzen durchziehen alle Definitionskriterien und scheinen Merkmal und Problem *jeder* Symbolpolitik nach 1789 zu sein. Inhaltlich schwankte diese zwischen Kontinuität und Abgrenzung (gegenüber der *Terreur*, der konstitutionellen Monarchie, dem Ancien Régime), zwischen einer Politik des Bruchs mit der Vergangenheit und einer neuen Traditionsstiftung (vgl. die Politik der ‚*grande nation*‘ sowie die Berufung auf die gallische Vergangenheit). Anspruch (Einheitsideal) und Wirklichkeit (Pluralisierungstendenzen) lagen in vielen analysierten Beispielen weit auseinander. Selbst die Formensprache schwankte zwischen Pomp oder Schlichtheit, die Strategien wechselten zwischen Bejahung und Verwerfung der alten Religion, zwischen Rationalisierung, Säkularisierung und neuen Formen der Sakralisierung des Politischen, bis hin zu einer Eschatologie der Freiheit (vgl. das Beispiel der Kunstpolitik). Erinnerungspolitik konkurrierte mit einer Politik des Vergessens. Einerseits strebte man nach einer Einebnung aller Hierarchien, andererseits konnte sich die neue Ordnung als Ordnung nur in Hierarchien und neuen Distinktionsformen artikulieren.“ (650f.)

Als neu gegenüber einer symbolischen Politik im Ancien Régime hebt die Autorin darüber hinaus neun Punkte hervor (652–54): Die Symbolpolitik der 1790er Jahre spiegele deutlich die Werte einer neuen gesellschaftlichen Ordnung; sie sei von Schlichtheit, Strenge, Leistung und Tugend charakterisiert, um einen Unterschied zur höfischen Repräsentation zu markieren; sie sei durch Aushandlung und Auslegung gekennzeichnet, da sie keinen rechtskonstituierenden Charakter mehr gehabt habe; sie weise Traditionsbezüge auf, die sich dezidiert historischer Erfahrung verdankten, und sie strebe eine neue Form von Sakralität an; sie etabliere die prinzipielle Sichtbarkeit der Politik und baue auf politische Handlungsgemein-

schaften; symbolpolitische Inszenierungen seien schließlich weniger verbindlich und Vorwürfe der Manipulation und Täuschung daher an der Tagesordnung gewesen.

In Anbetracht der so charakterisierten, nur mehr säkular begründeten und verhandelbaren Symbolpolitik trägt die Arbeit abschließend „Neue Bewertungen des republikanischen Experiments der Ersten französischen Republik“ (661) vor, indem sie die Jahre von 1792 bis 1799 ausdrücklich als *einen* Ereigniszusammenhang kennzeichnet, der davon gekennzeichnet sei, dass beständig und einheitlich die Staatsform der Republik symbolpolitisch erprobt und kontrovers diskutiert worden sei, auch wenn sich die Einheitlichkeit dieses Programms in der konkreten Umsetzung in eine Mehrzahl von Standpunkten ausdifferenziert habe. Erst 1799 sei nach diesem republikanischen Experiment die Wende hin zu einem autoritären Staat erfolgt (669), und auch dabei hätten kulturelle Faktoren eine entscheidende Rolle gespielt (670–73).

Die Arbeit schließt mit der Feststellung: „Die Französische Revolution kann abschließend auch im Hinblick auf ihren Umgang mit Ritualität als ein politisches Laboratorium bezeichnet werden – ein Laboratorium, in dem sowohl mit Formen der Massenpädagogik, wie sie für die Diktaturen des 20. Jahrhunderts prägend werden sollten, experimentiert wurde, als auch mit rituellen Akten, die unsere moderne Demokratie prägen, wie beispielsweise mit Wahlen, Nationalfeiertagen und Staatsakten. Die Gratwanderung zwischen sinnvoller Verdichtung und effekthascherischem Spektakel kennzeichnet jede Inszenierung politisch-sozialer Ordnung bis in die heutige Zeit. Sie ist ein unumgängliches Charakteristikum der Moderne.“ (676)

ZWISCHEN GESCHICHTS-, KULTUR- UND KUNSTWISSENSCHAFT

Kunstgeschichtliche Gegenstände im engeren wie im weiteren Sinne sind naturgemäß wichtige Bausteine für das vorgetragene Argument: Bauwerke, Bilder, Feste und Kleidung werden als Ausdruck symbolischer Politik untersucht und gelten als

Darstellung politischer Überzeugungen und Ziele, aber auch als Faktoren bei der Herstellung einer (neuen) politischen Realität. Neben den grundlegend von Mona Ozouf in *La fête révolutionnaire, 1789–1799* (Paris 1976) untersuchten öffentlichen Festveranstaltungen mit ihren ephemeren Dekorationen sind dies in der vorliegenden Arbeit einige wenige Bau- und Ausstattungsprogramme, vor allem der Sitzungssaal der republikanischen Legislative im Palais Bourbon (180–84) und die Räumlichkeiten der Exekutive im Palais du Luxembourg (184–87). Im Bereich der Bilder ist es vornehmlich die Druckgraphik der Revolutionszeit aus den einschlägigen Konvoluten in der Pariser Bibliothèque Nationale und dem Musée Carnavalet. Schröers Publikation muss folglich das Interesse der Disziplin Kunstgeschichte auf sich ziehen, macht sie doch das Versprechen, die Gegenstände des Faches in historischen, außerästhetischen Funktionskontexten zu spiegeln. Die kunstgeschichtliche Forschung hat in dieser Hinsicht eine Vielzahl eigener Erkenntnisse hervorgebracht: durch die fest etablierte Einsicht, dass die politische Dimension vor allem vor 1800 eine der zentralen Funktionen von Kunst war, und die etwas rezentere Erkenntnis, dass neben den traditionell als „Kunst“ klassifizierten Artefakten auch solche, die angewandten und massenhaften Charakter haben, von einer bildwissenschaftlich erweiterten Kunstgeschichte zu untersuchen sind.

Die Arbeit von Schröer analysiert die Phänomene aus einer Außenperspektive, aus einem politikgeschichtlichen Blickwinkel. Dies weckt Erwartungen, und es stellt sich die Frage, ob der von der Autorin in diesem Zusammenhang verwendete Begriff „kunsthistorische Fallstudie“ eine zutreffende Charakterisierung des eigenen Herangehens ist beziehungsweise ein Verfahren korrekt beschreibt, an dem die Arbeit in produktiver Weise partizipiert. Um eines von vornherein klarzustellen: Nichts ist ermüdender als eine Kritik, die die thematischen und methodischen Entscheidungen, die getroffen und begründet wurden, nicht zur Kenntnis nimmt, um eine andere Herangehensweise, die eher den eigenen Interessen entspricht, als die richtige, nur bedauerlicherweise

nicht zur Anwendung gebrachte zu empfehlen. Auch steht außer Frage, dass Schröer in allen Teilen ihrer Arbeit eine beeindruckende Vielzahl an quellen- und literaturgestützten Beobachtungen, Überlegungen und stringenten Analysen bietet. Im Falle von bildlichen Darstellungen sowie von Bauwerken und ihren Ausstattungen hätte man sich indes eine größere Analysetiefe gewünscht. Diskurse, Kontexte und Funktionen, die von der Politikgeschichte wegführen und trotzdem die Indienstnahme dieser Phänomene durch die Politik färben (gedacht ist hier an praktische, theoretische und institutionelle Prägungen künstlerischer und kultureller Natur), erhalten in ihren Überlegungen keinen Raum, was bisweilen zu inhaltlichen Unschärfen führt.

Einige Detailbeobachtungen mögen dies belegen. Guten Bildbeschreibungen (etwa 157f.) und Neudatierungen von graphischen Blättern (etwa 530, Anm. 1774) stehen viele kursorische Bildbetrachtungen gegenüber, im Rahmen derer die vielfältigen Bild-Text-Verschrankungen meist nicht beleuchtet werden (etwa 544f.). Auch die Aktualisierung von Bildtraditionen, etwa aus dem christlichen Bereich, wird kaum thematisiert. Einordnungen in eine Darstellungstradition missraten mitunter, wenn im Falle der sitzenden Personifikation der französischen Republik die Bedeutung einer Bildtradition sitzender Tugenden unter- und die thronender Herrscher überschätzt wird (vgl. 99). Dass zudem das Ausleuchten konkreter Kontexte bildlicher Darstellungen selten eine Rolle spielt, befremdet in einer Arbeit, die ausdrücklich symbolische Praktiken untersucht. An einigen wenigen Stellen verfällt die Autorin in stilgeschichtliche Spekulationen und ahistorische Betrachtungsweisen, so, wenn sie Salvatore Trescas nach dem Entwurf von Louis Lafitte (sic!) gefertigte Darstellung des Monats Messidor als Kombination von „Strömungen des Klassizismus und des Sensualismus oder der Romantik“ beschreibt, sie angelegentlich dieses Blattes Mutmaßungen über einen breiten, eher „mit Fleisch und Blut als allein mit antikisierenden Formen und Bildschemata“ zu

adressierenden Geschmack anstellt und dabei die Dominanz letzterer, nämlich die Vorbildlichkeit des Typus der „Schlafenden Ariadne“ aus dem Vatikan, nicht erkennt (82f.).

EINGESCHRÄNKTER BILDBEGRIFF

Zu einer kritischen Bewertung des Umgangs mit (auch) kunsthistorischem Material tragen zudem zwei Befunde grundsätzlicher Art bei. Es fällt erstens auf, dass Angaben zu Technik und Gegenstandssicherung der erwähnten und abgebildeten Bildzeugnisse grundsätzlich unübersetzt der Literatur entnommen werden. So lesen wir in einer wohlgemerkt nicht als Zitat gekennzeichneten Passage von einer „Académie d'élève de l'École de Mars avec glaive et bonnet phrygien, d'un artiste anonyme, membre des ‚Primitifs‘, groupe d'élèves dissidents de l'atelier de David, vers 1795“ (90, Anm. 296), während anderenorts von „gravure sur bois“, „eau-forte“, „burin“ etc. die Rede ist (vor allem im Abbildungsnachweis [679–85] und dem Verzeichnis der Bild- und Sachquellen [690–702]).

Es offenbart sich hier ein aus kunsthistorischer Sicht merkwürdiger Umgang mit der Quellengattung Bild, der dieses in seiner Materialität und Medialität nicht wirklich zur Kenntnis nimmt und die Chance vergibt, die Dinghaftigkeit der Bilder in die historische Untersuchung symbolischer Praktiken einzubeziehen. So verwundert es nicht, dass die Einschätzung dessen, was druckgraphische Bilder sind oder waren, diffus ausfällt. Sowohl in technischer als auch in inhaltlicher Hinsicht werden alle Blätter über einen Kamm geschoren und, gemäß einem verbreiteten Vorurteil, generell als Medium bezeichnet, das auch Analphabeten zu erreichen vermochte (41). Hier gälte es zwischen günstigen Holzschnitten, teuren Kupferstichen und preislich in der Mitte angesiedelten Radierungen zu differenzieren und die unterschiedliche argumentative Höhe zwischen einfachen, häufig stereotypen Formulierungen und originelleren, komplexen Bilderfindungen mit großem figürlichem Aufwand zu bedenken. Dass vor allem letztere Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind, hätte ausführlicher reflektiert werden müssen.

Zweitens wurde kunsthistorische Literatur nur eingeschränkt rezipiert, und bei der Behandlung von Bildern und Bauten stehen der Autorin die Forschungen von anderen Grenzgängern deutlich näher, etwa die der Historikerin Annie Jourdan, deren *Les monuments de la Révolution française: le discours des statues dans l'espace parisien 1789–1804* (Paris 1997) in der vorliegenden Arbeit wiederholt als Grundlage eigener Ausführungen genommen wurde. Ein Beispiel für das Desinteresse der Autorin an kunsthistorischer Literatur ist der häufiger als Beleg angeführte Jacques-Louis David. Die Forschungsergebnisse der umfangreichen Literatur zu diesem zentralen Künstler und politischen Aktivisten sind bis auf wenige Ausnahmen ein blinder Fleck der Arbeit. An monographischer Literatur werden nur Jörg Traegers *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes* (München 1986) sowie ein Beitrag Richard Wrigleys zum „Ballhausschwur“ (The Politics of Composition. Reflections on Jacques-Louis David's *Serment du Jeu de paume*, in: François Quiviger/Paul Taylor [Hgg.], *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, London/Turin 2000, 198–216) angeführt. Ein nach wie vor grundlegender Titel wie der Katalog der großen Ausstellung im Louvre zum *Bicentenaire* der Revolution (Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz [Hgg.]: *Ausst. Kat. Jacques-Louis David, 1748–1825*, Paris 1989) wurde ebensowenig ausgewertet wie neuere Literatur zu den „Sabinerinnen“, etwa Ewa Lajer-Burcharths *Necklines: The Art of Jacques-Louis David after the Terror* (New Haven 1999) oder der Aufsatz von Hubertus Kohle, „Historienmalerei am Scheideweg. Bemerkungen zu Jacques-Louis Davids ‚Sabinerinnen‘“ (in: Ekkehard Mai/Anke Repp-Eckert [Hgg.], *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, 121–134). Schröer beschränkt sich bei ihrer kurzen Besprechung (610) des kapitalen, genau in ihrem Untersuchungszeitraum entstandenen Gemäldes ganz auf Philippe Bordes' Aufsatz zur Kunst nach der Schreckensherrschaft (*Les arts après la Terreur. Topino-Lebrun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire*, in: *Revue du Louvre* XXIX, 1979/3, 199–212).

Die (zumeist selbstgesetzten) Grenzen bei der Beschäftigung mit Zeichnissen der Baukunst und vor allem mit Bildern sind auch das Resultat prinzipieller Entscheidungen auf methodischer und inhaltlicher Ebene. „Symbolpolitik diene nicht nur dem Ziel der Darstellung, sondern auch dem der Herstellung der neuen politisch-sozialen Ordnung“ (283) lautet, wie gesagt, eine Grundeinsicht von *Republik im Experiment*. Vor allem Amtstrachten, Hoheitszeichen, Architekturen und Festen wird diese wirklichkeitssetzende Rolle zugetraut, Bildern hingegen weniger. Verantwortlich dafür ist ein Verständnis von Bildern, das implizit von drei Seiten eingeschränkt ist: Schröer operiert im Hinblick auf die untersuchten Phänomene mit einem Symbolbegriff, der „sprachliche Metaphern, Bilder, Artefakte, Gebärden, komplexe symbolische Handlungssequenzen wie Rituale und Zeremonien, aber auch symbolische Narrationen“ als „Symbole zweiter Ordnung“ begreift und ihnen daher grundsätzlich einen Verweischarakter zuschreibt (29). Im Falle der Quellengattung Bild wird dies deutlich herausgearbeitet, da ihr die Rolle einer tatsächlichen oder vermeintlichen Wiedergabe der außerbildlichen Realität ausdrücklich zugewiesen werden kann. So werden im Salon ausgestellte Kunstwerke herangezogen, weil sich in ihnen „bestimmte Positionen und Ansätze der symbolischen Politik spiegeln“ oder sie „die symbolische Politik der Regierung abbilden.“ (49) In gleicher Weise wird die zeitgenössische Druckgraphik in den Dienst genommen, da diese Ereignisse der Revolution abbildend kommunizierten.

Nun gesteht Schröer der Druckgraphik auch eine Beteiligung an der Herstellung von Öffentlichkeit und der Gestaltung von Politik zu (42). Die Möglichkeiten, die hier aufscheinen, werden durch die Entscheidung, verschiedene Untersuchungsebenen einzuziehen und diesen unterschiedlich viel Aufmerksamkeit zu schenken, freilich erneut beschnitten. Schröer unterscheidet drei Ausprägungen symbolischer Politik, neben visueller Repräsentation und Symbolpolitik auch eine Ausprägung als „Showpolitik“, die üblicherweise wie folgt verstanden werde: „Dabei geht es um die Klassifizierung solchen politischen Handelns,

das von vornherein die Absicht verfolgt, mittels symbolischer Strategien Realitäten zu *beschönigen* oder zu *verschleiern*. Die symbolische Komponente, so die Unterstellung, werde in diesen Fällen nicht zur Darstellung oder Veränderung gesellschaftlicher Zustände, sondern zur Zementierung bestehender Machtverhältnisse benutzt.“ (34) Die Autorin weist darauf hin, dass dieses weite Feld der Manipulation eine Untersuchung von Intentionen und Absichtserklärungen, die sich mit einer Showpolitik verbanden, notwendig mache, „um anschließend darüber urteilen zu können, welche Wirkung Gelingen oder Scheitern der selbsterklärten Ziele für das gesamte sozio-politische System haben konnten.“ (36) Die selbstreferentielle „Ästhetisierung der Politik“ (36f.), so wird an dieser Stelle deutlich, muss sich an ihren Wirkungen messen lassen, mündet aber, dem Wesen einer Showpolitik gemäß, nicht in die politische Gestaltung der Realität – wohl ein Grund für Schröer, diesen Aspekt nur am Rande zu thematisieren (34). Für die Sphäre der Bilder, zumal für solche mit Kunstanspruch, deren Auftrag nicht selten ein von ästhetischen Normen und Traditionen geformter Gegenentwurf zur Realität war, ergibt sich daraus zwangsläufig eine Beschneidung ihrer Relevanz.

METHODENKRITIK

Und eine weitere Tendenz zeigt sich, die eine Bedeutung der Bilder einschränkt: Während deren Möglichkeit, widrige Wirklichkeiten zu überschreiben oder Nichtvorhandenes zu antizipieren, wenig Beachtung findet, werden andererseits bildliche Darstellungen und Kritik nachdrücklich miteinander verbunden. Vor allem druckgraphische Bilder spielen als Sprachrohr der Opposition im dritten Kapitel des Hauptteils eine tragende Rolle; die Repräsentation der Regierung durch Graphik, Malerei und Skulptur tritt demgegenüber weniger prononciert hervor.

Diese Beschränkungen, die der internen Logik der Arbeit geschuldet sind, finden ein Echo auf der Ebene des Methodischen. Während im Falle der Architektur kein eigenes Instrumentarium zur historischen Deutung und Einordnung genannt wird,

stellt Schröer für den Bereich der Bilder folgende Reflexion an: „Methodisch orientierte sich die Auswertung am klassisch-ikonographischen Ansatz der Bildanalyse; soweit möglich wurden aber auch Bezüge hergestellt und der serielle Ansatz berücksichtigt.“ (43) Die Panofskysche Ikonographie und Ikonologie thematisiert nun aber Bilder bekanntermaßen nicht in ihrer materiellen und medialen Existenz oder bezogen auf ihre Funktionskontexte, sondern behandelt diese auf der Ebene der „eigentlichen“, der ikonologischen Deutung als Dokumente, die transparent auf „wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes“ verweisen (Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, Teil I, 36–49, hier 48). Das auch erwähnte Herstellen von „Bezügen“ adressiert zwar solche Funktionskontexte, und der „serielle Ansatz“ zielt vermutlich auf rezeptionsgeschichtliche Phänomene. In einer Arbeit, die Symbolpolitik vor allem auch von ihren Wirkungen her begreift, ist dies jedoch eine nicht stark genug gewichtete Handhabe, um eben diese Wirkungen von Bildern ausführlicher zu analysieren (zu diesem Desiderat der Beschäftigung mit Bildern in der Geschichtswissenschaft vgl. Gerhard Paul, *Die aktuelle Historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven*, in: Jens Jäger/Martin Knauer [Hgg.], *Bilder als historische Quellen*, Paderborn 2009, 125–147, hier 133f.; vgl. hierzu Wolfgang Hardtwig, *Vom Iconic Turn zur Visual History*, in: *Kunstchronik* 67, 2014/7, 352–363). Ein Methodenspektrum, das neben der Rezeptionsgeschichte die Rezeptionsästhetik und -psychologie, aber auch eine Analyse von Bildakten im Rahmen einer als performativ begriffenen politischen Kultur hätte umfassen können, wurde im Rahmen des „Forschungsdesigns“ der vorliegenden Arbeit hingegen nicht abgerufen.

FAZIT

Die Synergien, die zwischen den Disziplinen erzielt werden können – auch in Bezug auf eine politische Indienstnahme und Nutzung von Bildern und Bauten im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhun-

ders in Frankreich – sind somit noch nicht ausgeschöpft. Grundsätzlich laden Schröers differenzierte Ausführungen zur Epochenchwelle Französische Revolution, die sich auch in der Symbolpolitik offenbare, und ihre zusammenfassende Charakterisierung symbolpolitischer Aktivitäten im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts dazu ein, beides mit den Prämissen und Annahmen der Kunstgeschichte abzugleichen und mittels der politischen Funktion kunstgeschichtlicher Gegenstände das Alte und das Neue in der Kunst- und Bildproduktion zu fokussieren. Auch einzelne symbolpolitische Taktiken wie diejenigen der von Schröer untersuchten Opposition, bei der Begriffe und Symbole des jeweils anderen Lagers aufgenommen und umgedeutet wurden, sind lehrreich im Hinblick auf wenig spätere Entwicklungen etwa in der pro-napoleonischen französischen Karikatur.

Die in Rede stehende Studie hält aber noch eine andere Herausforderung für die Kunstgeschichte bereit. Das Forte letzterer ist die differenzierte Analyse der Bildebene menschlicher Kommunikation, und im Falle von Malerei, Druckgraphik, Skulptur und Architektur mit politischer Funktion ist das Fach immer schon auf der Ebene einer Symbolpolitik aktiv. Eine Anregung für künftige kunsthistorische Forschung zu Artefakten mit und ohne Kunstanspruch in der Französischen Revolution und zu politisch instrumentalisierten Artefakten generell könnte aber darin bestehen, Bilder und Bauten stärker als bisher in symbolpolitische *Ereigniszusammenhänge* eingebettet zu sehen. Dies gilt nicht nur für eine Analyse ganzer Bilddiskurse und dabei auch solcher, die jenseits der Hochkunst angesiedelt sind, sondern auch für Einzelwerke wie Davids „Marat“, das in der Kunstgeschichtsschreibung zur Zeit um 1800 einen herausragenden Rang einnimmt. Angesichts der in Schröers Buch noch einmal referierten Vorgänge zur Depantheonisierung des *Ami du peuple* im Jahre 1795 wird erneut deutlich, dass das Gemälde von 1793 und der zeitgenössische Umgang mit ihm nur eine Episode in einem größeren, zeit-

lich ausgedehnten Zusammenhang war, in dem auf Marat bezogene zeichenhafte Handlungen und Bilder unterschiedlichster Natur im Kontext der Bildpolitik eine Rolle spielten und durch ihre Existenz, Nutzung und Relativierung Politik mitgestalteten. Dem Konzept der Symbolpolitik wohnt generell die Möglichkeit inne, politisches Handeln unter Einbezug von Bildern neu zu fokussieren und diese als Teil einer realitätssetzenden „Aufführung“ zu begreifen, in der sich Politik realisierte.

Das von *cultural* und *iconic turn* beeinflusste, schon durch seinen Umfang gewichtige, intelligent argumentierende Buch aus der Geschichtswissenschaft ist für die Kunstgeschichte ein wichtiges Komplement für eine Beschäftigung mit künstlerischen und nicht-künstlerischen Bildern, aber auch mit ephemeren und nicht-ephemeren Skulpturen

und Architekturen, mit ihrer Entstehung und mit ihrem Einsatz im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Frankreich. Schröers Einsicht, dass sich Symbolpolitik nach 1789 „zu einem eigenständigen Politikbereich“ entwickelte (639), ist eine Aufforderung, den politischen Einsatz dieser Phänomene in der Moderne, seien sie nun künstlerischer oder nicht-künstlerischer Natur, auch aus dem Blickwinkel des Faches Kunstgeschichte verstärkt zu diskutieren.

PROF. DR. CLAUDIA HATTENDORFF

High or low? Provisorisches, Ephemeres und Papierenes in der Französischen Revolutionszeit

Richard Taws
The Politics of the Provisional. Art and Ephemera in Revolutionary France. University Park, The Pennsylvania State University Press 2013.
214 p. Ill. ISBN 978-0-271-05418-6.
\$ 74.95; \$ 35.95 (paperback)

Art historians who have explored the Revolutionary decade in France have tended to shy away from the copious and often anonymous ephemera – beribboned insignias and cockades, emblematic buttons, illustrated fans, topical etchings, decorated letterheads and bureaucratic print-outs, and folk art of all sorts – that encircle the paintings and sculpture by a prominent cast of artists active at the

time, Jacques-Louis David, Pierre-Paul Prud'hon, Élisabeth Vigée Le Brun, Hubert Robert, Jean-Antoine Houdon, Joseph Chinard and many others. These are much sought after by fine arts museums, while the knick-knacks generally find a home in historical museums. One reviewer of the bicentennial celebrations of 1989 dismissed this multifarious imagery as “an odd assortment of second-rate portraits, [...] historiated toby jugs and indecipherable coarse-grained prints” (cited by Taws, 4). Unlocking the apparently “undecipherable” ephemera has always been within reach, but scholars have been reluctant to get bogged down by a wealth of explanatory detail given the modest accomplishment and brief political existence of the works concerned. A good argument justifies this dismissive attitude: contemplation and study of the ambitious works of art created by accomplished artists are indeed more appealing and fulfilling as visual and reflexive experiences than research on circumstantial imagery, whose