

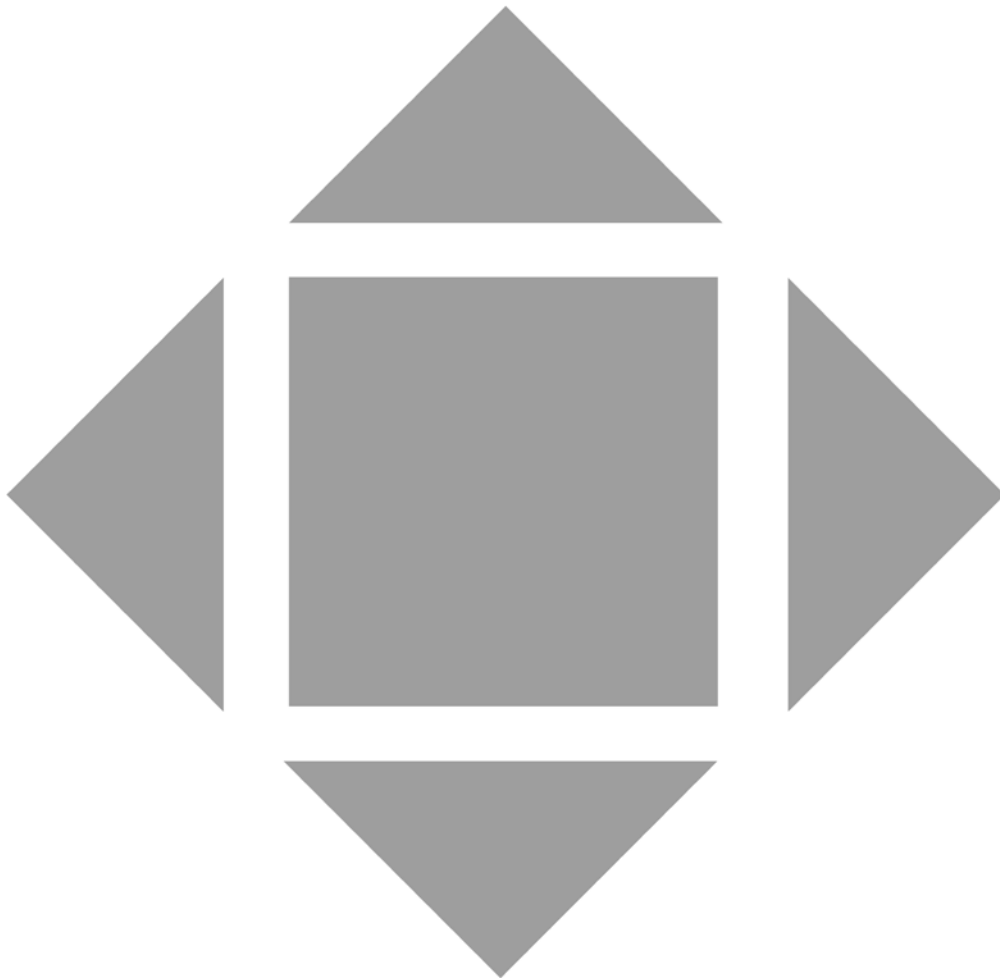
*Multidisciplinary Online Journal*

**HELIKON**



---

Martin Höppl (2010): Druckgraphik der Französischen Revolution.  
Kunstgeschichte, Kulturanthropologie und Kollektivpsyche.  
In: Helikon. A Multidisciplinary Online Journal, 1. 144-183.



**[www.helikon-online.de](http://www.helikon-online.de)**  
info[YOUKNOWIT]helikon-online.de (Betreff: „Helikon“)

## Druckgraphik der Französischen Revolution Kunstgeschichte, Kulturanthropologie und Kollektivpsyche

Martin Höppl

title

### Inkubation. Aufbau des revolutionären Aktionspotentials

Spätestens seit den Feierlichkeiten zum *Bicentenaire* ist die Revolution von 1789 in der historischen und kunsthistorischen Forschung auch außerhalb Frankreichs vollends angekommen.<sup>1</sup> Die Bedeutung und Nachwirkung der ‚großen Revolution‘ für die *Grande Nation* ist bis heute eminent. Frankreich bezieht aus den Ereignissen, oder besser gesagt dem Entwicklungsprozess, der Europa nachhaltig umstrukturiert hat, sein nationales Selbstbewusstsein.<sup>2</sup> Um die Bruchzone vom *Ancien Régime* zur *République française* (1792) nachvollziehen zu können, genügt es nicht, ein buntes Bild aus Einzelbetrachtungen oder eine Komposition aus revolutionären Klängen zusammenzustellen.<sup>3</sup>

Anhand der Druckgraphik, die insbesondere die Pariser Seine-Quais überschwemmte, lassen sich vielfältige Verflechtungen visueller und historischer Ordnungsmuster aufzeigen.<sup>4</sup> Unabhängig von kunsthistorischer Reihenbildung stellt sich die Revolutionsgraphik als hoch vernetztes Bildmedium im unmittelbaren geschichtlichen, topographischen und gesellschaftlichen Zusammenhang dar. Partizipative und interaktive Rezeptionsmechanismen zwischen dem im alltäglichen Gebrauch omnipräsenten Bildmaterial, den dargestellten Ereignissen und historischen

---

1 Die enorme Menge der zum 200-jährigen Jubiläum der Revolution erschienenen Literatur findet sich in einer Bibliographie auf dem Geschichtssportal „historicum.net“ ([www.historicum.net/themen/franzoesische-revolution/bibliographien/bibliographie-bicentenaire/](http://www.historicum.net/themen/franzoesische-revolution/bibliographien/bibliographie-bicentenaire/)). Einen wichtigen Überblick bietet das monumentale Werk: *La Révolution Française et L'Europe. 1789-1799* (Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16.3.-26.6.1989), 3 Bde., Paris 1989. Zudem wurden einige Überblickswerke in der „Librairie du bicentenaire“ herausgegeben: Philippe Bordes u. Régis Michel (Hg.): *Aux Armes & Aux Arts! Les arts de la révolution 1789-1799* (= Librairie du bicentenaire de la révolution française), Paris 1988. Einen aktuellen, gut lesbaren Überblick über das Thema bietet der Band: Rolf Reichardt u. Hubertus Kohle: *Visualizing the Revolution. Politics and Political Arts in Late Eighteenth-century France*, London 2008. Als Ausgangspunkt soll in diesem Zusammenhang jedoch nicht die Literatur, sondern die bildliche Überlieferung dienen.

2 Albert Soboul, der ab 1967 den Lehrstuhl für die Geschichte der Französischen Revolution an der Sorbonne innehatte, sprach als erster von der „großen französischen Revolution“, um die einzigartige, herausgehobene Stellung der Revolution zu unterstreichen und sie von diversen Bauernrevolten und gegenüber der englischen „Glorious Revolution“ (1688/89) abzuheben. Siehe dazu: Albert Soboul: *Die Große Französische Revolution. Ein Abriß ihrer Geschichte (1789-1799)*, Frankfurt a. M. 1988. Vgl. zudem Petr Alekseevich Kropotkin: *La Grande Révolution. 1789-1793*, Paris 1989.

3 Die Vorstellung von Revolutionären mit bunten Kokarden, Freiheitsmützen und der Trikolore in der Hand, die Revolutionslieder, wie ‚Ça ira‘, (nur) singen, ist sicherlich verharmlosend, auch wenn nicht vergessen werden darf, wie wichtig Tänze und Lieder für die Bewusstseinsbildung und das Selbstverständnis revolutionärer Gruppen waren (Abb. 1). Das Bild, das wir uns von der Revolution machen, ist nach wie vor mitgeprägt von literarischen Texten, wie Stefan Zweigs „Genie einer Nacht“ über den Dichter der Marseillaise in den „Sternstunden der Menschheit“.

4 Besonders aufschlussreiche, distanzierte Berichte über die Zustände in Paris liefern u. a. deutsche Reisende, wie der Aufklärer Heinrich Campe. Vgl. Klaus Herding u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1989., S.7.

Personen, mit dem Rezipienten in der Öffentlichkeit und am Ort des Geschehens, sind nicht zu unterschätzen. Es ist ein spielerischer bis dialogischer Prozess zwischen dem Künstler- und Verlegerkollektiv auf der einen und den unterschiedlichen Rezipientengruppen innerhalb des revolutionären Ereigniszusammenhangs auf der andern Seite vorauszusetzen, der die unmittelbare Wirkung des publizistischen Bildmediums ausmachte. Durch die technischen Veränderungen im Druck- und Verlagswesen im späten 18. Jahrhundert wurde eine direkte Reaktion der Bildpublizistik auf die politischen Ereignisse erstmals möglich. Dadurch trat die Kunst in ein neues Verhältnis zur Gesellschaft und deren Bewusstseinswandel, da sie flexibler reagieren konnte als die Malerei, deren Produkte oft von der Geschichte überholt wurden. Die Interaktion im politischen Raum trat in Kontakt mit der bildlichen Agitation. Eine Verstärkung des Eindrucks politischer Ereignisse durch die sezierende Aufarbeitung in der Druckgraphik, wurde erstmals zeitnah möglich. In einer von Werbung und investigativem Journalismus überfluteten Zeit scheinen solche Strategien und Wechselwirkungen aktueller denn je.



**Abb. 1** *Refrains Patriotiques* (1793), Radierung, 27,6 x 31,5 cm. Unter der Darstellung von Revolutionären, die um den Freiheitsbaum tanzen, findet sich der Text des berühmten Revolutionsliedes *Ça ira*.



Wohl in keinem anderen Land Europas war der öffentliche und alltägliche Gefühlshaushalt der breiten Bevölkerung so sehr durch die ordnende und unterordnende Ikonographie und räumliche Matrix eines gottgleichen Herrschers und Sonnenkönigs geprägt, wie im bourbonischen Frankreich.<sup>5</sup> Aus der historischen Distanz heraus betrachtet, könnte es als geradezu zwangsläufig erscheinen, dass die Allmacht des absolutistischen Herrschers und seiner akademisch-panegyrischen Bildhierarchie beim einfachen Bürger und Bauern zu einem unterschwellig angestauten, destruktiven und bildmächtigen Aktionspotential führte.

Im Folgenden soll es genügen, gesellschaftliche Ordnungsbegriffe und Zuschreibungskategorien, wie Bürgertum, Bauernstand, Adel oder Militär, ohne genauere Erläuterung ihrer Entwicklung seit dem Absolutismus zu verwenden.<sup>6</sup> Interessanter scheint die Konzentration auf die syntaktische Position einzelner Akteure und Gruppen innerhalb der visuellen Bildzusammenhänge.<sup>7</sup> Die Offenheit der historischen Situation, die lange Zeit auf eine Versöhnung der Stände mit dem König hoffen ließ, verbietet eine einfache Polarisierung in Unterdrückte und Herrschende, Revolutionäre und Royalisten, oder Gut und Böse. Vielmehr ist anzunehmen, dass solche bipolaren Kontraste in der radikaleren Bildgraphik der mittleren 1790er aus dem aufgeheizten Produktions- und Rezeptionszusammenhang vor dem Hintergrund der beschleunigten Terrorakte zu erklären sind.<sup>8</sup>

---

5 So wie dem Einzelnen durch die Raummatrix eine Position innerhalb eines hierarchischen Gesellschaftssystems zugewiesen wurde, kann auch die Zuweisung von Positionen innerhalb eines wissenschaftlichen Rastergefüges analysiert werden. In den letzten Jahrzehnten hat sich die Forschung zur disziplinären Matrix der Geschichtswissenschaft mit dem Zusammenhang von Mechanismen der historischen Wissensbildung, politischen, kollektiven Erinnerungsstrategien sowie der Rhetorik ästhetischer und insbesondere graphischer Repräsentation beschäftigt. Vgl. u. a. Jörn Rüsen: Historisches Erzählen, in: Ders.: Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte. Köln 2001, S. 43-105. Eine der populärsten Revolutionsgeschichten schrieb Hannah Arendt: Über die Revolution, München 1963. (Originalausgabe: „On Revolution“, New York 1963).

6 Vgl. zum Thema der Entwicklung der französischen Bourgeoisie u. a. Sarah Maza: The Myth of the french Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary 1750-1850, Cambridge u. London 2003 u. Lynn Hunt: The Family Romance of the French Revolution, Los Angeles 1992. Grundlegend zum Thema der bürgerlichen Öffentlichkeit ist nach wie vor: Jürgen Habermas: Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Darmstadt u. Neuwied 1980 (Originalausgabe: 1961).

7 Die Geschichtswissenschaft konnte eine schichten- und gruppeninterne Differenzierung in Wohlhabendere und Einflussreichere herausarbeiten, die sich auch in der Druckgraphik aufzeigen lässt. Verwiesen sei an dieser Stelle nur auf die Kluft zwischen dem verarmten Landpfarrer und dem hochadligen Kirchenfürsten.

8 Die konsequenteste Auseinandersetzung mit dem Thema der Wahrnehmung historischer Beschleunigung leistete die Historiographie: Reinhart Koselleck: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989. Eine isolierte Betrachtung ‚entfesselter Bildmedien‘ verbietet sich mit dem Blick auf einzelne graphische Lösungen. Selbstreflexiv erscheinen in der Graphik nicht selten angeschlagene Wandzeitungen oder Zusammenstellungen von Bildfolgen u. v. m. Betrachtet man die Produktions- und Rezeptionszusammenhänge von unten, wird deutlich, wie viele Grauzonen es für die Umwandlung von Bildmotiven gab.



**Abb. 2** *Un Monstre à trois têtes*, kolorierte Radierung, 22,7 x 35,0 cm. Der dritte Stand in Form eines ausgemergelten Bauern wird von einem aristokratischen Ungeheuer zerfressen und verdaut.

Eine Rückbindung der sich verschiebenden visuellen Zeichensysteme<sup>9</sup> an den historischen Prozess vom Stadium der zerbrechenden alten, sakral fundierten Herrschaftsordnung bis zur internationalen, politischen Bildpropaganda der Napoleonischen Zeit nach 1804 ist unerlässlich. Ebenso, wie sich die Herrscherikonographie der Bourbonen über lange Zeiträume ausdifferenzierte und sich schließlich zu einem festen Kanon kristallisiert hat, musste auch die revolutionäre Bildsprache, und damit der neue, aufgeklärte Mensch, gewissermaßen erst zu sich finden.<sup>10</sup> Es ist methodisch nicht einfach, direkte Rückschlüsse von der Bildstruktur auf die Beschaffenheit der historischen Mentalität oder Gefühlslagen zu ziehen, sicherlich kann aber die Analyse visueller Ordnungszusammenhänge einen Beitrag zum tieferen strukturellen Verständnis der Französischen Revolution liefern. Der Import mentalitätsgeschichtlicher Methoden scheint nicht ganz unproblematisch, wengleich er wichtige Anregungen liefern kann. Der Zugang über den Gegenstand der Druckgraphik zu soziologischen und anthropologischen Entwicklungslinien und Grundmustern sollte eigenständigen Leitgedanken folgen. Je nach dem,

<sup>9</sup> Den Begriff ‚visuelle Zeichensysteme‘ brachte Klaus Herding in die Forschung zu den Bildmedien der Französischen Revolution ein. Vgl. Klaus Herding: Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: Reinhart Koselleck u. Rolf Reichardt (Hg.): Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins. Vorlagen und Diskussionen der internationalen Arbeitstagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 28.5.-1.6.1985 (= Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd.15), München 1988, S. 513-552. Eine knappe Einführung lieferte er mit: Klaus Herding: Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne, Frankfurt a. M. 1989.

<sup>10</sup> Reichardt/Kohle: Visualizing. Vgl. insb. S. 150-182: Kapitel „From Aristocrat to New Man“.



**Abb. 3** *A faut esperer q'eu se jeu la finira bentot* (1789), kolorierte Radierung, 20,6 x 16,7 cm. Zur Zeit des Ancien Régime hatten die Bauern mit ihrer Feldarbeit (Hacke) Adel und Klerus durch Abgaben mitzuernähren und ihren Luxus zu finanzieren. Das Recht der Jagd und die militärische Gewalt lagen dabei beim Adel (Degen und Orden).

welches Publikum die Graphiken rezipierte, können Forschungen zur bäuerlichen Alltagsgeschichte oder Arbeiten über die Geschichte des Bürgertums wertvolle Kontexte liefern.<sup>11</sup> Auch wenn in geschichts- und literaturwissenschaftlichen Werken

<sup>11</sup> Vgl. z. B. Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg u. München 1959.

die Bildpublizistik meist nur als illustrierende Zutat erscheint, sollte man den Versuch ein interdisziplinäres Bild im Sinne der ‚histoire totale‘ zusammensetzen, nicht von vornherein aufgeben. Als positives Beispiel kann der Methodenimport aus der Linguistik, bei der Analyse politischer Revolutionstraktate gelten, die zur Entwicklung von Begriffsnetzen und der Ausprägung von Personifikationen Anregungen liefert.<sup>12</sup>

Ein überaus lohnendes Betätigungsfeld ist die Untersuchung propagierter Rollenbilder, Stereotypen und Klischees, wie sie die Bildpublizistik erzeugte, aufgriff, verstärkte und weiter tradiert hat.<sup>13</sup> Dies gilt im Positiven für idealtypische Ständevertreter oder Revolutionäre, wie im Negativen für übertrieben stilisierte Monster und Bestien. Für die erste Gruppe kann paradigmatisch eine der berühmtesten Graphiken der Zeit stehen: „a faut espérer“ (Abb. 3). Durch die Darstellung eines Bauern, der einen Adligen und einen Geistlichen trägt, wird beim Betrachter unwillkürlich ein Rückübersetzungsvorgang auf die realen Verhältnisse in Gang gesetzt und damit eine Identifikation mit der Trägerfigur, die von den Abgaben und Privilegien, die dem Adligen in Form von Schriftzetteln aus der Tasche hängen, tief gebeugt wird und sich deshalb auf seine Feldhacke stützen muss. Der Graphik gelingt es auf allgemein verständliche Weise zur Skandalisierung der alten Verhältnisse beizutragen und den Protest des dritten Standes zu reflektieren.<sup>14</sup> Am eindrucklichsten formulierte diesen Skandal wohl Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836) in seiner Schrift „Qu‘est-ce que le Tiers État?“. Gerade bei der Entwicklung positiver Rollenbilder scheinen das Bedürfnis nach Kompensation der eigenen Schwäche und die Ermutigung zur gemeinsamen Aktion eine wichtige massenpsychologische Motivation gewesen zu sein.<sup>15</sup> Die graphischen Konstruktionen haben die Verbindung einer Generation mit ähnlichen Erfahrungen und Prägungen zu einer Art Schicksalsgemeinschaft katalysiert.

---

12 Rolf Reichardt: Revolutionäre Mentalitäten und Netze politischer Grundbegriffe in Frankreich 1789-1795, in: Koselleck/Reichardt: Französische Revolution, S. 185-215. Verbildlichungen zur nationalen Identifikation sind im Nationsbildungsprozess nicht zu unterschätzen. Vgl. Joan B. Landes: Visualizing the Nation. Gender, Representation, an Revolution in Eighteenth-Century France, London 2001.

13 In der jüngeren Forschung wurden aufschlussreiche Einteilungen gesellschaftlicher Gruppen vorgeschlagen: Michel Vovelle (Hg.): Der Mensch der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1996. Der Sammelband unterteilt sich in Kapitel zum Adligen, Geschäftsmann, Gelehrten, Wissenschaftler, Künstler, Beamten, Priester und der Frau der Aufklärung.

14 Dieses Motiv wurde auch mit Frauenbesetzung variiert. Zeitgleich äußerte sich der Unmut in den sogenannten ‚cahiers de doléances‘, der wichtigen, wenngleich auch problematischen geschichtswissenschaftlichen Quelle der Beschwerdebriefe aus den Provinzen. Die kollektive schriftliche Artikulation einer ganzen Landbevölkerung in dieser Weise ist völlig einzigartig. Durch sie wird es auch möglich, die Ungleichzeitigkeit der Revolution im Zentrum Paris, in der Nationalversammlung und der bäuerlichen Revolution nachzuvollziehen. Wie sehr die Bauern unter den Abgaben litten, ist vielfach dargestellt worden. Am bekanntesten ist vielleicht die Bildformel des aristokratischen Drachen, dessen Köpfe (Adel, Klerus und Justiz) den Bauern zerhacken und ihn gleichzeitig verdauen (Abb. 2).

15 In ländlichen Regionen wurden Bilddrucke durch Kolporteurs verbreitet und der analphabeten Bevölkerung erklärt. So entwickelte sich auch bei der Masse ein imaginärer Revolutionsbildfundus.

### Initiation. Mord am Alten und Geburt des Neuen

Reinhard Koselleck beschrieb die Loslösung vom sog. ‚*historia magistra vitae*‘-Modell als Emanzipation des modernen Menschen vom christlich-eschatologischen Zeit- und Epochenverständnis der Heilsgeschichte.<sup>16</sup> In der Graphik neuen Typs gewannen Übergangsriten für das Selbstverständnis der Revolutionäre in ihrer soziogenetischen Pubertätsphase große Bedeutung, als geschichtliche Beispiele und Vorbilder.<sup>17</sup> Die Kinder der Revolution kreisen in den meisten öffentlichen performativen Akten um das Thema Verabschiedung und Beseitigung des Königs, der sich im besten Fall als der Vater seines Volkes begriffen hatte.



**Abb. 4** Claude Niquet le jeune: *Déclaration des droits de l'homme*, Radierung, 21,5 x 29,9 cm. Das bifokale Ovalbild zeigt zur linken die dunkle Sphäre des Ancien Régime in der eine adlige Gestalt samt ihrer Feudalrechte über einen durch den Blitz der Revolution gefällten Baum gestolpert ist. In der Mitte wird der neue ‚citoyen‘ mit der Menschenrechtserklärung vertraut gemacht, während rechts im Hintergrund eine Gruppe gleicher Bürger im Lichte der Aufklärung um den Freiheitsbaum tanzt.

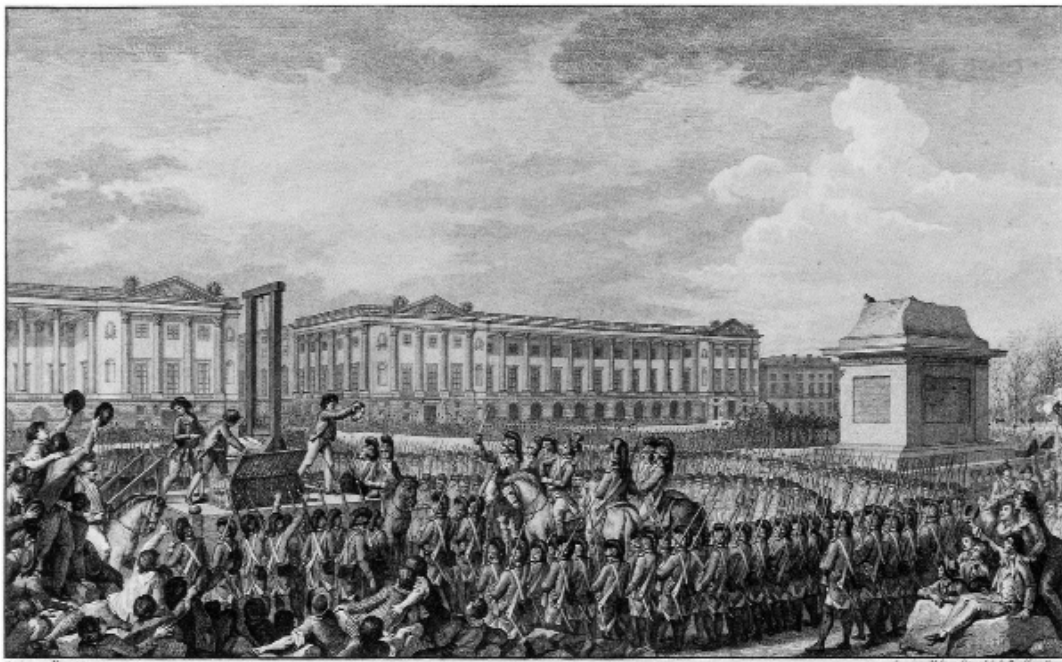
16 Vgl. Koselleck: *Vergangene Zukunft*.

17 Von Seiten der Ethnologie ist das Thema Übergangsriten ebenso erforscht worden, wie durch die Mediävistik. Vgl. Arnold van Gennep: *Les Rites de Passage*, Paris 1909. In Kapitel VI behandelt Gennep das Thema „Les rites d'initiation“. Überhaupt beschäftigen sich die Volkskunde und Kulturanthropologie gerne mit populären Bildmedien: Carola Lipp (Hg.): *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung* (= Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag), Frankfurt a. M. u. New York 1995. Die Aufwertung von Riten unterstreicht die Selbstbezüglichkeit der Revolutionsgesellschaft, ihre Ausrichtung auf eigenständige Traditionen und ihre Loslösung von Geschichtsmodellen. Prozesse des Übergangs spielten auch in der jüngeren Mittelalter- und Früh-Neuzeit-Forschung eine große Rolle, so im SFB 496 der Uni Münster mit dem Teilprojekt C5 „Macht und Ritual. Symbolische Herrschaft und politische Kommunikation im Zeitalter der französischen Revolution“ unter Hans-Ulrich Thamer. Vorgänge wie Salbungen und Weihen haben bis über das Zeitalter Napoleons hinaus eine große Rolle gespielt.



Die Abschaffung des *Ancien Régime* ging Hand in Hand mit einer Renaissance der Kindheitsvorstellung. So wurde die Revolution, die Republik oder das neue Staatswesen nicht nur im übertragenen Sinne als jung bezeichnet, sondern ihre Repräsentanten auch als Jugendliche dargestellt (Abb. 4). Alle Eigenschaften dieser neuen Generation entsprechen Idealen der *Jeunesse*, so etwa ihr entschlossenes und bisweilen radikales Vorgehen gegen royalistische Feinde und Verschwörer. Gerade in der Frühphase, als sich eine feste bildliche Erscheinungsform des neuen *sans-culotte* oder *citoyen* erst herauszubilden begann, war die Metapher des Revolutionärs als vernachlässigtem Kind, das sich seine Rechte selbst nimmt, besonders populär.

Die Aufhebung des theologischen Weltreiche-Weltbildes hebt zugleich die Unterordnung des kleinen Mannes unter Kirche und Staat auf. Die Kategorien *alt* und *neu* (*Ancien Régime/Nouveaux Régime*) sind nicht absolut zu setzen, sondern stehen in einer übertragenen Relation zum Geschichts- und Zeitverständnis, genauso wie die Geburt als Metapher für den Neuanfang und die Erneuerung steht. Dieses Denkmuster findet sich bis in die jüngste Zeitgeschichte hinein. Das Ideal der Jugend kann schnell ins Gegenteil verkehrt werden. Dann sind die Kinder auf einmal dumm und unreflektiert. Ein sehr gutes Beispiel dafür ist die Darstellung Napoleons als quengelndem und unersättlichen Kind, das von der royalistischen Propaganda oft als Zwerg dargestellt und von englischer Seite mit distanzierter Ironie bspöttelt wurde.



**Abb. 5** Charles Monnet, ausgeführt von Isidore-Stanislas Helman: *21 janvier 1793* (1793), Kupferstich, 26,6 x 43,3 cm. *Aufwändige, große Bildstiche wie dieser stellten in der Zeit nach 1789 eher die Ausnahme dar. Die Produktion von Kupferstichen dauerte nicht nur länger und setzte eine größere Kunstfertigkeit voraus, sondern sie erhöhte auch den Preis und schränkte somit den potentiellen Käuferkreis auf die oberen Bevölkerungsschichten ein. Das aufwändige Blatt richtete sich wohl nur an einen beschränkten Rezipientenkreis, der die ‚Place de la Révolution‘ an der aufwändigen Architektur erkennen konnte.*

Die Ermordung des Stammesführers, der Cäsarenmord bzw. die Hinrichtung des Königs, oder psychoanalytisch formuliert, der Mord am Vater, ist die wohl aussagekräftigste Symbolhandlung des neuen Menschen am Ende der Frühen Neuzeit.<sup>18</sup> Äußerst eindrücklich visualisiert diesen Vorgang die Graphik „21 janvier 1793“ (Abb. 5): Die bipolare Komposition stellt das Schafott zur Linken, auf dem eine perseusgleiche Henkerfigur mit energischem Schritt nach vorne den Kopf des soeben guillotinierten Königs *Louis XVI* der Menge vorzeigt, dem Sockel des gestürzten Denkmals von *Louis XV* vor der Kulisse des *Hôtel Crillon*, das dessen Stadtpalais gewesen war, gegenüber.<sup>19</sup> Mit dem Sturz des Fallbeils und dem Sturz des Reiterstandbilds ging der sinnfällige Umcodierungsprozess des Platzes zur *Place de la Révolution*, der heutigen *Place de la Concorde* einher, auf der tausende Revolutionsgegner ihr jähes Ende fanden.<sup>20</sup> Durch die bildliche Engführung der Umwandlung des öffentlichen Stadtraums mit dem historischen Ereignis soll sich diese Gemeinschaftshandlung in das allgemeine visuelle Gedächtnis einbrennen<sup>21</sup>: Die barocke Architekturlulisse und die „Ästhetik des Fallbeils“<sup>22</sup> werden dabei in einen polaren Gegensatz gestellt. Durch die Druckgraphik setzt also zeitnah die Tradierung und Interpretation des Mordes als Initiationsritus des neuen Franzosen ein.<sup>23</sup>

---

18 Umgedeutete Symbolhandlungen sind typisch für diese Schwellen- bzw. ‚Sattelzeit‘ (Koselleck). Lynn Hunt hat sich mit Parallelen zwischen Herrschaftsmodell und Patriarchat beschäftigt: Lynn Hunt: *Symbole der Macht. Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur*, Frankfurt a. M. 1989 und dies.: *Family Romance* (1992).

19 Perseus, der das Haupt der Gorgo Medusa abgeschlagen hatte, schaffte es somit auch deren versteinernen Blick zu bannen. Wie einen Skalp oder eine Siegestrophäe zeigt auch der Henker den Beweiskopf vor. In der englischen Graphik taucht der Kopf des Königs in ähnlicher Funktion wie das Gorgonenhaupt auf, nämlich auf dem Schild der Francia.

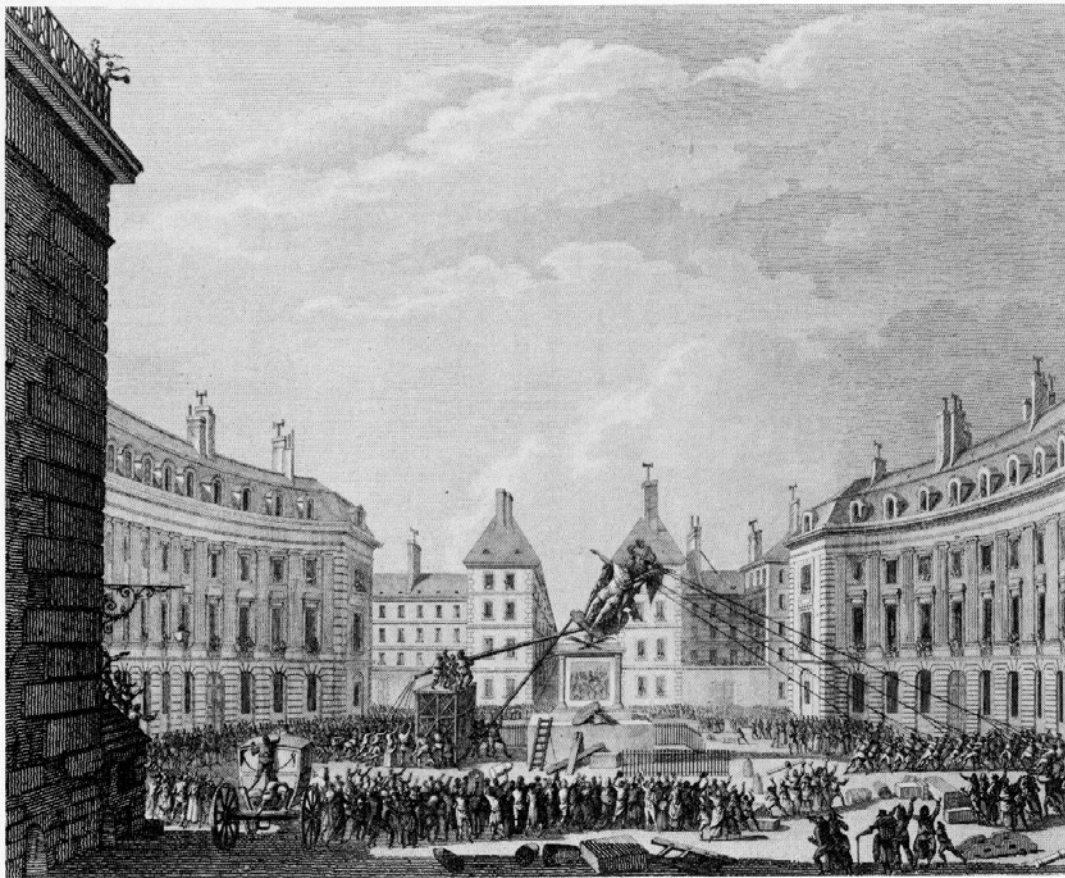
20 Die Umgestaltung der Platzanlage spiegelt den langen Selbstfindungsprozess der französischen Nation. Der Platz stellt, ebenso wie die Tour de France, die ihn jedes Jahr passiert, einen der bedeutendsten Orte der Nation dar. Vgl. Pierre Nora: *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005. (Originalausgabe: *Les Lieux de mémoire*, 4 Bde., Paris 1984-86).

21 Der Begriff ‚kollektives Gedächtnis‘ wurde von Maurice Halbwachs bereits in den 1920er Jahren geprägt. Vgl. Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin 1966. In diesem Zusammenhang sind Stadtpläne von Paris mit den Schauplätzen der Revolution, gewissermaßen rekonstruierte ‚mental maps‘, interessant. Siehe dazu Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 1996, S. 355 und William Doyle: *The Oxford history of the French Revolution*, New York u. London 1989, S. 128. Die literaturwissenschaftliche Parisforschung hat zahlreiche interessante Erkenntnisse zur kollektiven Stadtwahrnehmung zusammengetragen: Karlheinz Stierle: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München u. Wien 1993, insb. S. 105-127 über die ‚Tableau de Paris‘.

22 Werner Hofmann (Hg.): *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall (Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 17.9.-19.11.1989 zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution)*, Köln 1989, S. 22. Hofmann sieht die revolutionäre Architekturtheorie Boulées und Ledoux` als Vorläufer einer „Ästhetik des Fallbeils“. Die Rückbindung der überkommenen Kunstgattungen an geistesgeschichtliche Verschiebungen wurde selten so prägnant gelöst.

23 Übertragungen anthropologischer und ethnologischer Fachtermini sind nicht ganz unproblematisch, zeigen aber, dass Forschungen, wie die des Ethnologen James George Frazer, der sich mit Riten in primitiven und archaischen Kulturen beschäftigte, durchaus produktive Rückschlüsse auf vergleichbare Muster in modernen Kulturen erlauben. In der Literaturwissenschaft wurde das Modell der Initiationsphase auf den Bildungsroman angewendet (u.a. Volker Hoffmann).

Genauso wie sich die begeisterte, breite Menge auf dem größten Pariser Platz versammelte, sollte sich auch die Schar der Revolutionsanhänger von der verschworenen Gemeinde zur nationalen Gemeinschaft erweitern. Es wird schnell klar, dass diese revolutionären Ereignisbilder einen weit höheren Anspruch als den der historischen Dokumentation besitzen. Sie spiegeln nicht nur den Jubel einer breiten Masse von Volksvertretern rund um die Militärspaliiere am Schafott, sondern sollen zum grundlegenden gegenseitigen Anheizen der überindividuellen Gemeinschaft führen, sie unterstützen also nicht nur vorübergehende Gruppendynamik, sondern die langfristige Mythenbildung.



**Abb. 6** Jean-Louis Prieur ausgeführt von Pierre-Gabriel Berthault: *Statue de Louis XIV. abatie, place des Victoires* (1792), Radierung, 23,4 x 28,3 cm. *Begrenzt von der dunklen Häuserkante zur Linken blickt man auf den Platz wie auf eine Bühne. Auf dem urbanen Theater wird gerade das Schauspiel des Königssturzes kollektiv nachvollzogen.*

Aus soziologischer Sicht besteht eine wichtige Funktion der Revolutionsgraphik in der Selbstvergewisserung von Vorgängen, deren Tempo sogar ihre Protagonisten überforderte. Die Erfahrung der extremen Geschwindigkeit der Ereignisse verdeutlichen zahlreiche spontane Äußerungen nach dem 14. Juli: „Wir haben in drei Tagen den Raum von drei Jahrhunderten durchquert!“<sup>24</sup> Das Bedürfnis sich selbst mit der Plötzlichkeit des Umbruchs vertraut zu machen, führte zu ständigen Schwankungen

<sup>24</sup> Zit. nach Winfried Schulze: *Der 14. Juli 1789. Biographie eines Tages*, Stuttgart 1989, S. 187.



**Abb. 7** *Espoir de l'âge d'or* (1789), Aquatintaradierung, 46,5 x 40,5 cm. Die gemeinschaftliche Meißelszene von Francia und Chronos findet sich in kleiner Form häufig in der Druckgraphik. Im Zusatz des Goldenen Zeitalters zur Denkmalinschrift drückt sich die Hoffnung auf einen friedlichen Ausgang der Revolution unter einem konstitutionellen König aus.



**Abb. 8** Henri Gérard Fontallard: *Voilà ce que-c'est que d'avoir du coeur* (1815), kolorierte Radierung, 25,0 x 17,0 cm. In den Kränzen auf dem Piedestal der herrscherlichen Säule finden sich Namen, die mit den großen Niederlagen Napoleons verbunden sind.

der öffentlichen Meinung, die sich, durch die Bildpropaganda emotional mobilisiert, in einem hektischen Aktionismus der politischen Akteure äußerte.<sup>25</sup> Da das revolutionäre Ereignis meist nicht lange zurücklag, noch die allgemeine Diskussion bestimmte und den Rezipienten präsent war, konnte zur Wirkungssteigerung auf überflüssige Information verzichtet werden. Man kann also sagen, die Druckgraphik übernahm das visuelle Kurzzeitgedächtnis des kollektiven Bewusstseins. Demgegenüber könnte man die Strukturierung und bewusste Umgestaltung des urbanen Raums als Langzeitgedächtnis der Gesellschaft verstehen, die druckgraphisch reflektiert und allgemein verankert wurden.

Der Neubesetzung und Umcodierung von Plätzen im topographischen wie im übertragenen Sinne, gingen zunächst ikonoklastische Destruktionshandlungen voran. Auf komplexe Prozesse des *place makings* in der Revolutionszeit kann hier nicht weiter eingegangen werden. In der Revolution wurde die Umcodierung, im Sinne

25 Karl Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981. Bis Mitte des 18. Jh.s entstand in der literarischen Öffentlichkeit bereits ein aufgeklärtes Bewusstsein für den dritten Stand. Die Bildpublizistik aktivierte nun auch die breiten, analphabeten Schichten. Zur Entstehung einer literarischen Öffentlichkeit, siehe: Habermas: *Strukturwandel* (1980). Durch die Einführung des Revolutionskalenders sollte die ‚Neue Zeit‘ endgültig im allgemeinen Bewusstsein verankert werden. Vgl. dazu: Michael Meinzer: *Der französische Revolutionskalender und die ‚Neue Zeit‘*, in: Koselleck/Reichardt: *Französische Revolution*, S. 24-60.

des Eintrags in die Geschichtsbücher, oft als Szene des Einmeißelns einer Inschrift dargestellt: In der Graphik „l'age d'or“ meißeln z. B. Francia und Chronos eine neue Inschrift in den Sockel der Königsbüste, wodurch ein neues, goldenes Zeitalter beginnt (Abb. 7). Napoleon wiederum trägt in der gegenrevolutionären Graphik seine Schlachterniederlagen auf dem Sockel einer Siegessäule ein (Abb. 8).

Ab 1792 wurden die meisten Königsdenkmäler gestürzt, so etwa das Denkmal des Sonnenkönigs *Louis XIV* auf der sternförmigen *Place des Victoires* (Abb. 6). Die Graphik zeigt einen theatralischen Durchblick auf die Bühne des Platzes. Dort spielt sich in dramatischer Inszenierung von zwergenhaften Akteuren durchgeführt die Kollektivhandlung des Denkmalssturzes ab. Das Monument Martin Desjardins' hatte durch die am Sockel angebrachten Gefangenen unterworfenen Provinzen besonderen Zorn erweckt.<sup>26</sup> Im Medium der Graphik wird das performative Geschehen einem weiteren, interaktiven, gesellschaftlichen Zusammenhang zugeführt. Darin drückt sich auch der Gegensatz zur elitären, absolutistisch-akademischen Kunstauffassung aus, deren repräsentativer Schmuck durch die Rückgewinnung von Natürlichkeit und Reinheit überwunden werden sollte.<sup>27</sup> Das Augenmerk ist nicht auf die Überschauperspektive einer herrschaftlichen Raum- und Überwachungsgeometrie ausgerichtet, sondern auf partizipative Stadtaneignung.<sup>28</sup> Im Akt des Denkmalssturzes wird der Schauplatz, die *place royale*, dezentriert und ihres eigentlichen geometrischen Mittelpunkts beraubt. Die Sinngebung erfolgt im Bildmedium durch die konzertierte Aktion, durch das Ziehen an einem Strang und die punktgenau angespannte Kraft der interagierenden Gruppen.

Es handelt sich um einen Entfetischierungsvorgang eines vormals symbolisch aufgeladenen Kultobjekts, das die ständige Präsenz des Königs auf der *place royale* mit der Herrschaft über Stadt und Reich gleichsetzte. Durch einen öffentlichen, inszenierten Gemeinschaftsakt sollte nicht nur die bloße Zerstörung des ‚Fetischkönigs‘ erreicht werden, vielmehr ging es um die Exekution des freigesetzten Gemeinwillens am alten Herrscher und die Aneignung des von ihm besetzten Raums. Führt man sich vor Augen, wie stark der Glaube an die Macht des Königs vormals gewesen war, ist dies ein unerhörter Akt. Den Königen wurde eine sakrale Aura zugeschrieben, u. a. glaubte man, sie könnten Krankheiten, wie die Skropheln, heilen.<sup>29</sup> Die Sakralisierung der Herrschaft ermöglichte es, religiöse Formel zu adaptieren oder mit neuen Inhalten zu füllen. Auch Revolutionsfeste knüpften an Traditionen wie die Prozession an. Dabei wurden einzelne Stationen aneinandergesetzt, was durch serielles Sehen ein neues Erlebnis der städtischen Schauplätze im Zusammenhang erlaubte. Gerade die

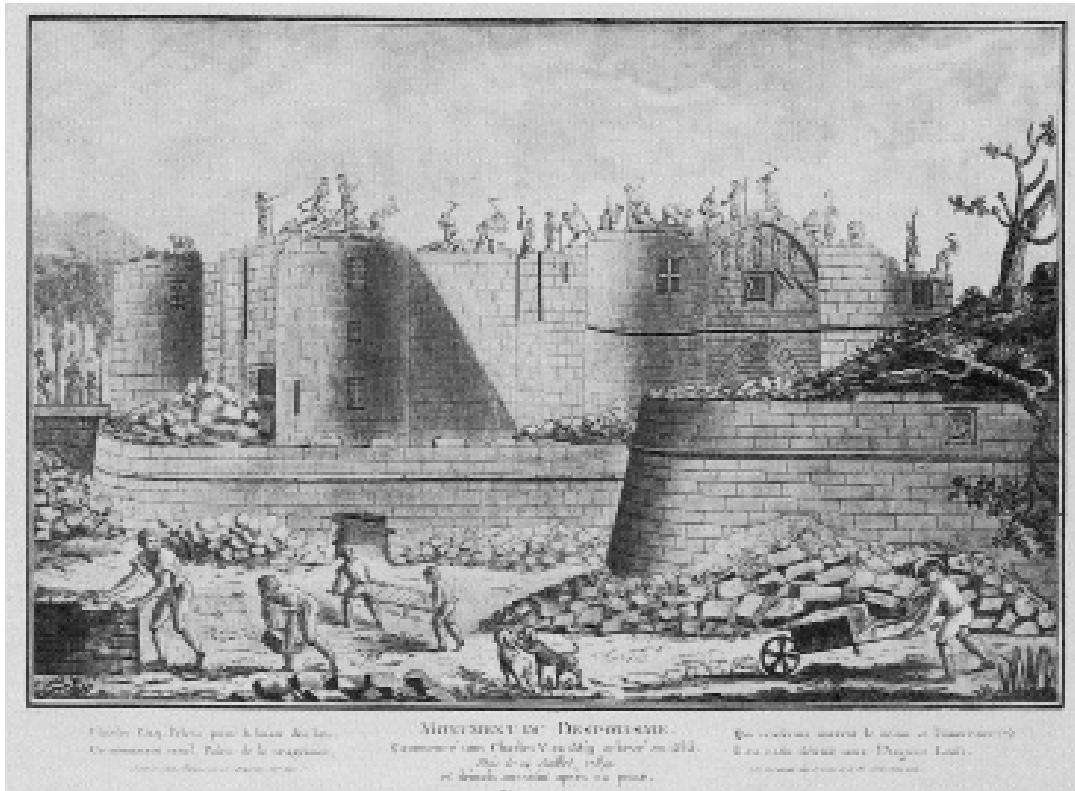
---

26 Die gesprengten Ketten der Bastille wurden später zum Sinnbild für die Erlösung vom Joch der Sklaverei bzw. den Lasten des Feudalismus. Zum Thema Ausschlussmechanismen und der Separierung von Gefangenen aus der Gesellschaft, siehe: Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a. M. 1976.

27 Für die Umwandlung von Bildtraditionen, siehe allgemein: Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.

28 Vgl. Andreas Köstler: Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus, München 2003.

29 Vgl. Marc Bloch: Die wundertätigen Könige, München 1998.



**Abb. 9** *Monument du Despotisme*, Aquatinta, 34,0 x 46,5 cm. Die Schleifung der Bastille ist bereits bis zur Hälfte fortgeschritten: Mit Hacken, Tragen und Schubkarren werden ihre Trümmer weggeschafft. Während das Symbol der Despotie langsam vom Erdboden verschwindet, verfestigte sich ihre Darstellungsform in der Druckgraphik zum Symbol für die Überwindung der feudalen Unterdrückung.

Graphik hatte die Aufgabe, die Atmosphäre oder Aura eines Ortes zu bannen und zu transportieren.<sup>30</sup> Im Medium der Druckgraphik wurde mit theatralischen Bildmitteln die ‚Theatralisierung des öffentlichen Raums‘ zum Ausdruck gebracht.

Mindestens ebenso symbolträchtig ist die Erstürmung und Demolierung der Bastille, die als das *Monument du Despotisme* sehr früh den Hass der Revolutionäre auf sich gezogen hatte.<sup>31</sup> Bei der Demolierung der Gefängnisfestung taucht der neue Mensch als kleiner, emsiger Arbeiter, bewaffnet mit Werkzeugen und Karren auf (Abb. 9). Durch die Verteilung der Last auf viele Schultern wird sogar ein solcher massiver Burgenbau langsam aber sicher aus der Welt geschafft.<sup>32</sup> Die tatsächliche Bedeutung

30 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1972-1989, S. 471-508.

31 Hans-Jürgen Lüsebrink u. Rolf Reichardt: *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1990 und Ders.: ‚Die zweifach enthüllte Bastille‘. Zur sozialen Funktion der Medien Text und Bild in der deutschen und französischen ‚Bastille‘-Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, Bd.13 (1985), S. 311-331 und Winfried Schulze: *Der 14. Juli 1789. Biographie eines Tages*, Stuttgart 1989.

32 Bald wurden handliche Überreste der Bastille in ganz Europa verschenkt und verkauft. Die Gemeinschaft der aufgeklärten freigeistigen Welt nahm somit direkten Anteil an den Ereignissen in der französischen Hauptstadt. Dieser Vorgang sollte sich in vergleichbarer Weise nach dem Fall der Berliner Mauer wiederholen.

des Gefängnis- und Wehrbaus wurde völlig überschätzt. Bei der spontanen Erstürmung und der kollektiven Destruktion ging es daher vorrangig um die Bannung von imaginären Schreckensbildern der Aristokratie und Unterdrückung. Im Anschluss an den Bastillesturm kam es in ländlichen Regionen zu völlig irrealen Ängsten, der sog. *Grande Peur*, die zur Stürmung von Schlössern und Klöstern führte, wobei insbesondere feudalsrechtliche Urkunden zerstört wurden. Dieses massenpsychologische Phänomen zeigt die Manipulierbarkeit breiter Bevölkerungsteile. Die Umbrüche wurden so ungläubig beäugt, dass es sich scheinbar nur um ein aristokratisches Komplott handeln konnte.

Sowohl das Bild der Bastille – oft nur noch als Kürzel – als auch der Kampf mit der Hydra verselbständigten sich bis in die Napoleonzeit hinein. In unterschiedlichen Zusammenhängen wurde der Drachen- oder Hydrakampf sowie die einstmals herrschaftlich besetzte Herkulesikonographie von der Revolution vereinnahmt (Abb. 10). Die scheinbar dokumentarische Verarbeitung solcher Themen betont die Hinwendung der Gesellschaft zur Zeitgeschichte und ihre Abkehr von Traditions- und Vergangenheitsbindung. Je mehr sich die Geschichtsteilnahme aller durchsetzte, desto mehr konnten sich auch die Künstler ihre Themen frei von der vorgegebenen Kunstdoktrin wählen, was ihnen ermöglichte, zur Selbstinterpretation und Autoreflexion der säkularen Gesellschaft beizutragen.



L'Hydre Aristocratique .  
L'Hydre Aristocratique, ou le Monarque à plusieurs têtes, est un animal qui se nourrit de la liberté et de la justice, et qui se défend par la tyrannie et la violence. Il a sept têtes, qui se renouvellent à mesure qu'on les coupe. Les têtes sont les Princes, les Seigneurs, les Nobles, les Clergés, les Courtisans, les Ministres, les Officiers, les Soldats, les Bourgeois, les Fermiers, les Cultivateurs, les Artisans, les Ouvriers, les Peuples. Les têtes sont coupées par la Révolution, et les têtes coupées se renouvellent par la tyrannie et la violence. Les têtes sont coupées par la Révolution, et les têtes coupées se renouvellent par la tyrannie et la violence.

**Abb. 10** *L'Hydre Aristocratique* (1789), Aquatintaradierung. Die bereits etablierte Darstellung der Aristokratie durch die vielköpfige Hydra diente auch als Zeichen für den Kampf der Revolution mit dem Ancien Régime, wie er mit dem Sturm auf die Bastille seinen Ausgang genommen hatte. Während Francia gedemütigt von der Szenerie verschwindet (links vorne), gewinnen die Revolutionäre mit letzter Kraft den Schlangen- und Drachenkampf.

Auch der reiche Klerus hatte einen entscheidenden Beitrag zur Unterdrückung des dritten Standes geleistet. Die Feindbilder Geistlichkeit und Schwertadel waren stark miteinander verflochten. Den meisten revolutionären Dekonstruktionen wohnte daher ein profanierender Kern inne. In der Graphik „Les Dégresseurs Patriote“ von 1790 betätigen sich Revolutionäre als hilfsbereite Diätmeister für fette Geistliche (Abb. 11). Im Zentrum der Bilderzählung steht eine Schraubzwinge, mit der die Kleriker im wörtlichen Sinne ausgequetscht werden. Jedes mal, wenn die behänden Helfer an der Kurbel drehen, spuckt ein Priester weitere Goldmünzen in die aufgestellte Staatskasse. Von rechts geleitet ein Nationalgardist freundlich, aber bestimmt einen weiteren beleibten Würdenträger heran, während im Hintergrund ein spindeldürrer Mönch und sein Mitstreiter die Kopfschmerzen bereitende Prozedur bereits hinter sich gebracht haben.<sup>33</sup> Das schlichte Blatt schafft es auf einleuchtende Weise, einen Prozess wie die Säkularisierung nachvollziehbar zu machen. Da sie sich unmittelbar auf die Umkehrung der alltäglichen Lebensverhältnisse bezog, konnte sich jeder in die Situation einfinden. Hier entluden sich die Aktionspotentiale, die sich in den Zeiten davor angestaut hatten.



**Abb. 11** *Les Dégresseurs Patriote* (um 1790), kolorierte Radierung, 13,7 x 22,9 cm. Wie beim Hydrakampf gegen die Aristokratie ist auch die Entmachtung des Klerus eine Gemeinschaftshandlung von Revolutionären und Nationalgardisten.

Durch die egoistische Bereicherung, die der höher gestellte Klerus vor 1789 betrieben hatte, verlor er in den Augen des dritten Standes nun seine Existenzberechtigung. Es ist typisch, dass gerade in diesem Zusammenhang eine religiöse Ikonographie des Christus in der Kelter aufgegriffen und säkularisiert wurde. Da der sakral geprägte

<sup>33</sup> Die witzige Beischrift „Geduld mein Herr, sie kommen gleich dran“ (Übers.) sollte wohl gerade das einfachere Publikum ansprechen.



Rezipient dieses Schema erkannte, dürfte sich die Wirkung der Graphik noch gesteigert haben. Auch diese Bildformel ist durch ihren zweipoligen Aufbau in ein Vorher und ein Nachher, sowie durch die Rollenverteilung in zielstrebige, überlegte Akteure und passive, dulddende Kleriker ein Spiegel der Verabschiedung des Alten und des Aufbruchs in eine prinzipiell andere Zukunft. Die Offenheit des Zeithorizontes stellte in dieser Epoche ein Novum dar. Zudem soll sich das Selbstbewusstsein der Dargestellten auf die Betrachter übertragen oder ihnen Handlungsoptionen vorbereiten. Als konkretes, kirchliches Gegenstück zur Bastille kann Notre-Dame gelten. Die Kathedrale wurde zum Tempel für den Kult der Vernunft umfunktioniert. Die Neukontextualisierung alter Kunst schaffte Kontinuitäten über den Bruch der Mentalität hinweg. Die Entchristianisierung der Bevölkerung drückt sich unter anderem in profanen Testamentsformeln aus, die zum Gegenstand der Mentalitätsforschung wurden. In jedem Fall ist von einer Überführung des Sakralen in einen neuen Zusammenhang auszugehen, nicht von einer gänzlichen Entsakralisierung.<sup>34</sup>



**Abb. 12** *Convoi de tres haut et tres puissant seigneur des abus* (1789), Aquatinta, 14,3 x 18,2 cm. Wie in der Graphik „*Espoir de l'age d'or*“ (Abb. 07) findet sich hier die Meißelszene von Francia und Chronos. Allerdings codieren sie dieses Mal nicht das Königsdenkmal um, sondern fügen der gesamten Graphik und damit dem Begräbniszug der alten Machthaber eine Bildunterschrift hinzu.

34 Vgl. Giorgio Agamben: *Profanierungen*, Frankfurt a. M. 2005. In den 1960er und 70er Jahre hat sich u. a. Michel Vovelle mit diesem Thema am Beispiel der Französischen Revolution beschäftigt.

Unabhängig davon, ob die Entmachtung des Adels in einer scheinbar bäuerlichen Szene des Dreschens von Privilegiensymbolen,<sup>35</sup> im Drachenkampf, in einer Leichenprozession oder im Zertreten von Schlangen veranschaulicht wurde (Abb. 12 u. Abb. 13)<sup>36</sup> und unabhängig davon, wie die Verabschiedung des Klerus oder der Steuergouverneure dargestellt wurde, es lässt sich durchweg eine assoziative Interdependenz von Abstraktionsebenen herausfiltern: Am einen Ende steht das scheinbar dokumentarische Ereignisbild (vgl. Einnahme und Destruktion der Bastille), auf das dessen symbolische Verbildlichung folgen kann (vgl. Hydrakampf), das sich zum knappen Bildkürzel oder zur aufwändigen Allegorie weiterentwickeln lässt, und am anderen Ende steht das Handlungsbild des neuen Menschen, aus dem sich dessen Charaktereigenschaften ableiten lassen (vgl. Entfettungspressen). Gerade bei den letzten beiden Idealtypen kommt es häufig zur Überfrachtung der visuellen Zeichensysteme mit redundanten Symbol-Text-Zusätzen, die man als Hyperkompensation des unvollständig bewältigten historischen Umbruchs verstehen kann. Bei den genannten Beispielen ebenso wie im Positiven bei Panthéonisationen steht ein transitorisches Moment im Vordergrund, wie es die auf Verewigung und Fundamentierung der Machtbasis bedachte absolutistische Barockkunst nicht gekannt hatte. Ein Muster könnten die frühneuzeitlichen *pope burning processions* in England geliefert haben. Andere sakrale Traditionen lebten in der Weihe neuer Plätze und in Umzügen fort. Dabei wurde oftmals nur eine formale Motivinversion unter Abkehr vom Postulat der Schönheit vorgenommen. Die Schaffung neuer, nationaler Personifikationen für die *République* oder einzelne Werte der Revolution ist ein langwieriger und keinesfalls geradlinig verlaufender Vorgang.<sup>37</sup>

### **Déravage. Neuer Mensch zwischen Friedenshoffnung & Gewaltexzess**

„Ludwig XVI. Eine Studie über neuzeitlichen Cäsarenwahnsinn“: So könnte man eine Werkgruppe überschreiben, die sich mit der lebhaften Ausschmückung der zu Grunde gehenden, alten Herrschaft beschäftigt. Im Bildmedium wurden für den befreiten Staatsbürger, überpointierte Spiele mit dem gekrönten Haupt möglich, die dem abhängigen Untertan nie möglich gewesen wären. Abgesehen von der hysterisch wirkenden Flucht nach Varennes im Juni 1791 und Wahnsinnsbildern

35 Die Abschaffung der Feudalität am 11. August 1789 bildet den Anlass für zahlreiche Drucke. Auch die Abschaffung des Erbadels 1790 wurde in der Graphik mehrfach durch die Zerstörung von Rüstungen, Wappen, Degen, Orden, Bäffchen, Mitren und Krummstäben veranschaulicht.

36 Das Thema Begräbniszug war eines der beliebtesten im Jahre 1789. Vgl. dazu Reichardt/Kohle: *Visualizing*, insb. S. 13-22 den Abschnitt „A triumphant funeral procession“ und S. 214-224 den Abschnitt „The revolution on the march“.

37 Neben den Panthéonisationen als kollektivem, künstlerischen Produkt (1) haben Rolf Reichardt und Hubertus Kohle jüngst den hybriden Charakter der Revolutionskunst (2), die Vermischung symbolischer und sozio-kultureller Niveaus (3), die didaktische Funktion der revolutionären Kunstprodukte (4), deren populäre Tendenz, die bis zur plumpen Einfachheit und Banalität reichen konnte (5) und ihr kämpferisches Moment im Zusammenhang der Propagandaschlacht (6) als Hauptcharakteristika der Bildmedien während der Französischen Revolution herausgearbeitet. Vgl. dazu Reichardt/Kohle: *Visualizing*, insb. S. 31-34 den Abschnitt „Programatic conclusions and hypotheses“. Des Weiteren nennen die Autoren das Aufgreifen tagesaktueller Themen aus dem politischen Kontext, eine neu strukturierte, populäre Symbolik und die Funktion der Bilder als eine Art von Massenmedium und Massenware als konstitutive Momente des revolutionären *iconic turns* (siehe auch den Aufsatz über Bildwissenschaft von Daniela Stöppel in dieser Helikon-Ausgabe).



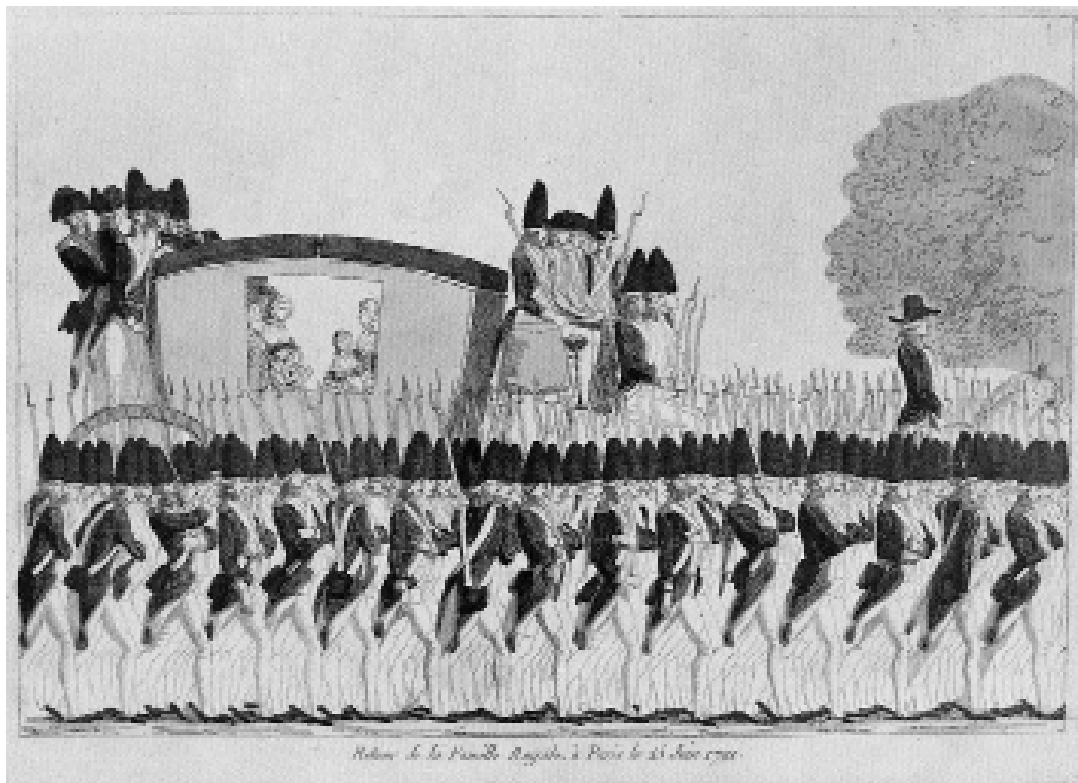
**Abb. 13** *A bas les impiots* (1789), kolorierte Radierung, 22,4 x 29,4 cm. Nicht nur die Aristokratie wurde als Schlangengezücht und Hydra dargestellt, sondern auch ihre Steuern und Abgaben. Vgl. die Graphik „l'Hydre Aristocratique“ (Abb. 10). Die ausbeutenden ‚Impiots‘ machen Bauern schließlich mit Pflöcken und Hacken zunichte.

des im Temple Gefangenen (Abb. 14 u. Abb. 15),<sup>38</sup> stammt eine der am häufigsten wieder aufgegriffenen Bildformeln zum Thema „Verabschiedung des Königs“ vom royalistischen Künstler Charles Benazech,<sup>39</sup> die so populär wurde, dass sie auch James Gillray ins Lächerliche und Grotteske übersteigert für das englische Publikum adaptierte (Abb. 16 u. Abb. 17). Diese Szene geht der Hinrichtung voraus und bildet eine Station in der imaginären Bilderreihe der Revolution. Die Schergen, die den König nach seinem letzten Abendgebet abholen, können als Vorbilder für entschlossenes und konsequentes Handeln als Identifikationsfiguren dienen. Neben ihnen kann der König entweder als weinerlicher Schwächling oder als heldenhaftes Opfer erscheinen; in jedem Fall erfolgt eine Definition des Neuen *ex negativo* durch das Alte.

Konnten die unmittelbaren Akteure ihr neues Selbstbewusstsein und -verständnis aus

38 Die Inszenierung von Feindbildern als Wahnsinnigen, ist ein anthropologisches Grundmuster. Auch Napoleon wurde in der englischen Druckgraphik als Irrer dargestellt (Abb. 17).

39 Die Darstellung des Königs im privaten Kreise betonte oft den Aspekt der Verfressenheit. Gerade in der englischen Bildgraphik wurde Ludwig XVI. oft als Made im Speck dargestellt. Vgl. die Graphik „Le Gourmand“ (Abb. 16). Vgl. zu diesem Thema Reichardt/Kohle: Visualizing, insb. S. 64-90 das Kapitel „Pictorial conflicts over the monarchy“.



**Abb. 14** *Retour de la Famille Royale à Paris le 25 Juin 1791* (1791-94), Radierung, 11,0 x 19,0 cm. In der Kutsche sind neben dem König auch Marie-Antoinette und der Dauphin sowie eine Hofdame, Mde. Elisabeth und ein Fluchthelfer Felix Fersen zu sehen, der u. a. die Fluchtkutsche gebaut hatte.



**Abb. 15** Villeneuve: *LOUIS XVI avoit mis le Bonnet rouge* (1792), kolorierte Aquatintaradierung, 24,0 x 17,5 cm. Nach dem Verlust seiner Autorität musste der gefangene König Trinksprüche auf die Nation ausgeben und die Freiheitsmütze aufsetzen.

solchen Aktionen schöpfen, so erfolgte dieser Prozess landesweit unterstützt durch politische Traktate, Zeitungen und Graphiken. Eine ins Allgemeine abstrahierte Visualisierung des Revolutionskindes stellt „Die Erschaffung des neuen Menschengeschlechts“ von Jacques-Louis Perée aus dem Jahr 1794 dar (Abb. 20). Zu diesem Zeitpunkt, am Übergang zum *Directoire*, also der republikanischen Spätphase der Revolution, hatten sich Rollenklischees bereits verfestigt. Perée schickte sich jedoch an, zeitlos-überhöhte Bildformeln zu prägen. Er konzentrierte sich auf ein zentrales Bildmotiv, den neu erschaffenen Menschen.



**Abb. 16** John Nixon: *Le Gourmand* (1791), kolorierte Radierung, 32,7 cm x 48,1 cm. Die Bilder an der Wand zeigen u. a. ein Schreiben für den König und den Sturm auf die Bastille.



**Abb. 17** James Gillray: *Maniac Raving's* (1803), kolorierte Radierung, 26,0 x 35,3 cm. Wie ein wütendes Kind ärgert sich Napoleon über seine politischen und militärischen Niederlagen.



**Abb. 18** Reproduktionsstich nach einem Gemälde von Charles Benazech: *La dernière entrevue de Louis XVI. avec sa Famille* (1793), Kupferstich, 25,8 x 34,6 cm. Schon Zeitgenossen erscheint die pathetische Geste Marie-Antoinettes, wie sie sich häufig auch in der Malerei findet, übertrieben.



**Abb. 19** James Gillray: *LOUIS XVI. taking leave of his Wife and Family* (1793), kolorierte Radierung, 24,8 x 37,8 cm. Gillray übersteigert in seiner Parodie die Gesten ins Groteske und zeigt die Nationalgardisten als erbarmungslose Erfüllungsgehilfen.



**Abb. 20** Jacques Louis Perée: *Dank an das Höchste Wesen für die Menschenrechte oder die Erschaffung des Menschengeschlechts* (1793). Vergleichbar aufwändig gestaltete Blätter mit ähnlichen Hell-Dunkel-Kontrasten finden sich in dieser Zeit überaus selten.

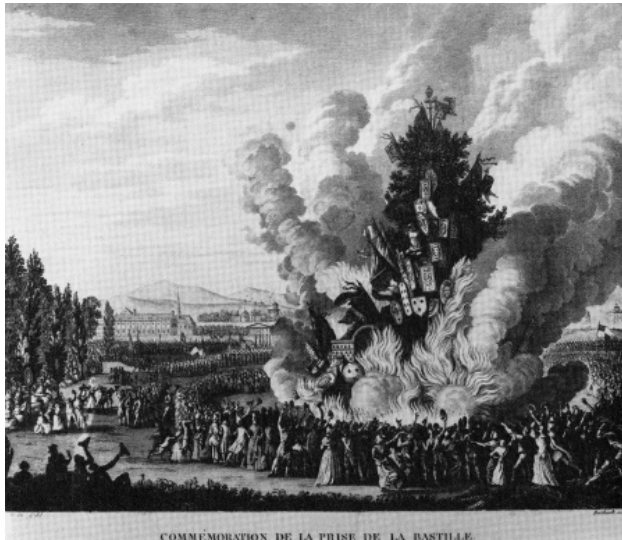


Abb. 21 *Commemoration de la Prise de la Bastille* (1792).



Abb. 22 *Jeannot toujours Jeannot.*

Vor dem niedrigen Bogenhorizont der Weltkugel ragt die nackte, jugendliche Heldengestalt in den dunklen Himmel. Erhellte wird sein makelloser Körper, der im Übertragenen für den Körper der Nation und den funktionierenden Organismus des Staatswesens stehen kann, nur durch einen elektrisierenden Blitz.<sup>40</sup> Man könnte sagen, der Mensch ist, wie vom Blitz gerührt und wie durch die Revolutionsenergie unaufhaltsam in Bewegung gesetzt.<sup>41</sup> Diese Freisetzung des Individuums wird durch die Schriftrolle der *Droits de l'homme* in den historischen Zusammenhang gerückt. Neben dem produktiven, kulturschöpferischen Aspekt, der sich in der Hacke ausdrückt (vgl. Abb. 3 u. Abb. 26), enthält der elektrische Impuls jedoch auch eine destruktive Komponente. Der am Boden liegende, morsche Insignienbaum mit Wappen (Adel/Heraldik) und einem Rauchfass (Klerus/Liturgie), über den der Sieger schreitet, wird in Brand gesetzt, was auf die Abschaffung von Privilegien anspielt (vgl. Abb. 4).<sup>42</sup> Durch das Feuer wird die Ambivalenz des Umbruchs aus Reinigung und Zerstörung

40 Es wurde vorgeschlagen, zwei Typen der Bilderzählung zu unterscheiden: 1. Die vereinheitlichte, auf ein Bildmotiv reduzierte Variante, wie in diesem Fall, und 2. die ausufernde, redundante Variante. Vgl. Herding/Reichardt: Bildpublizistik, insb. S. 33-50. Die Monumentalisierung der Figur macht eine Anverwandlung von Herrscherikonographie plausibel. Der Urtyp eines solchen Wesens, das für das kirchliche und bürgerliche Gemeinwesen steht, lieferte Thomas Hobbes mit dem Leviathan (1651). Die jugendliche Nacktheit ist Ausdruck der Suche nach Vernunft und Wahrheit, Einfachheit und Klarheit.

41 Im Wissenschaftsdiskurs der Zeit spielte die neu entdeckte Elektrizität eine große Rolle. Die Experimente und Forschungen Benjamin Franklins (1706-1790) und Luigi Galvanis (1737-1798) sorgten für großes Aufsehen. Michael Faraday (1791-1867) entwickelte 1831 einen ersten Stromgenerator mit Kupferplatte und Kurbel. Eine gar nicht so unähnliche Vorstufe dazu findet sich mehrfach in der Revolutionsgraphik. Dabei wird der revolutionierte, französische Staat mit einem Stromstoß verglichen, der die europäischen Könige stürzt.

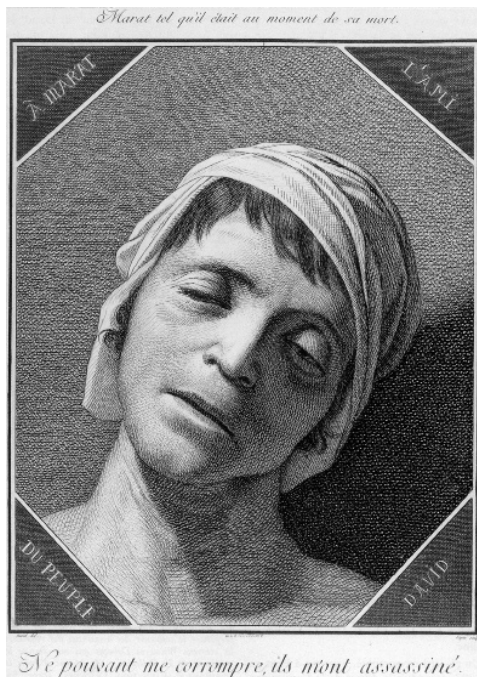
42 Die symbolische Verbrennung der Adelstitel in einem Trophäenbaum, 1792 bei einem Autodafé auf dem Marsfeld zum dritten Jahrestag des Bastillesturms, wie sie die Graphik „Commemoration de la Prise de la Bastille“ darstellt, sollte zur frühzeitigen Traditions- und Gedächtnisbildung führen (Abb. 21).





**Abb. 23** Kenotaph für Marat und Lepelletier (1793), Kupferstich, 69,5 x 50,0 cm. Marat und Le Pelletier wurden häufiger als Märtyrer zusammen dargestellt.

treffend veranschaulicht.<sup>43</sup> Durch den Blick nach oben, zum sich öffnenden Himmel, stellt die weltoffene, antikische Figur den Bezug zur metaphysisch begründeten Vernunftbegabung des selbstbestimmten, natürlichen Menschen in der säkularen Welt her.<sup>44</sup> Als freies Individuum und Geschöpf der Natur betätigt sich dieser als schöpferischer Kulturträger und Gestalter der Zukunft. Das Bild vom modernen, aufgeklärten Menschen, wie es bis heute unsere Vorstellung bestimmt, ist eine Erfindung der Französischen Revolution.<sup>45</sup>



**Abb. 24** Jacques-Louis David: *Marat tel qu'il était au moment de sa mort*, Kupferstich, 27,5 x 21,5 cm. Die Reduktion auf den Kopf in schonungsloser Beleuchtung unterstreicht die Drastik der Darstellung und erinnert an Totenmasken.

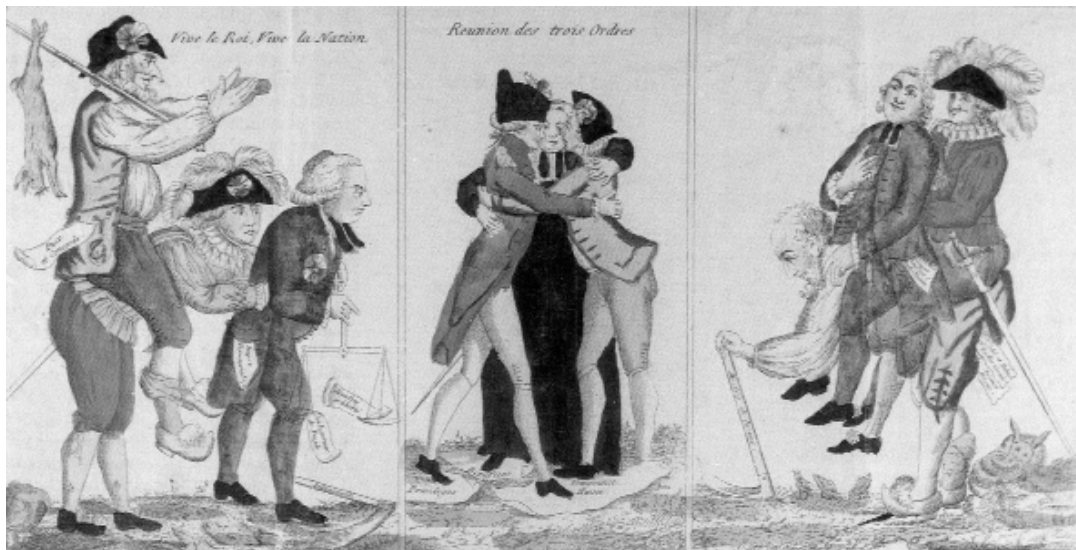


**Abb. 25** Jacques-Louis David, ausgeführt von D.-V. Denon: *Tête de Le Pelletier de Saint-Fargeau*. Während Marat frontal gegeben ist, scheint Le Pelletier im Profil und mit Kissen, was an seine Aufbahrung auf dem Sockel des gestürzten Königsdenkmals auf der Place Vendôme erinnert.

43 Die Vereinigung von ‚mysterium faszinosum‘ und ‚mysterium tremendum‘, spiegelt den janusköpfigen Charakter der Revolution wider. Durch die Betonung der positiven Momente versuchte der Wohlfahrtsausschuss von der Terreur abzulenken und ein Kippen der Stimmung zu verhindern.

44 Die Figur scheint von der irdischen Zone über die Zone der Menschen in die Sphäre des Geistes aufzuzugeln. Die Vertikalisierung spiegelt also die Dialektik von Körper und Geist und schafft eine Verbindung zur säkularisierten Vernunftreligion, wie sie im Anschluss an die Gleichheits- und Naturrechtslehre Jean-Jacques Rousseaus (‚Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes‘, Amsterdam 1755), im Kult um das Höchste Wesen propagiert wurde. Robespierres Traum von einer Gesellschaft der Tugend konnte jedoch kaum von den Terrorakten ablenken.

45 Gerade Entwürfe zu Nationaldenkmälern tendieren stark zu abstrakten Verbildlichungen, wohingegen Kabinettbilder eine alltäglichere Seite zeigen (Louis-Léopold Boilly: *Fahnenräger*, 1792/93). Gerade das selbstbewusste Hintertreten vor den Betrachter bringt den unabgeschlossenen Prozess der Sinnsuche in der Moderne zum Ausdruck. Vgl. für anthropologische Prozesse: Christoph Wulf: *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie* (= Rowohlt's Enzyklopädie), Hamburg 2004.



**Abb. 26** *Vive le Roi, vive la Nation* bzw. *Reunion de trois Ordres* (1789), Radierung, 17,9 x 35,5 cm. Diese Kompilationen können als Gang durch die Phasen der Revolutionsgeschichte gelesen werden: Demnach folgen entgegen der üblichen Leserichtung von rechts nach links (Druckverfahren) die Zeit der Unterdrückung auf die freiheitliche Phase mit der Hoffnung auf Ständevereinigung und gesellschaftliche Harmonie, während links der dritte Stand über die alte Oberschicht triumphiert.



**Abb. 27** Jacques-Louis David: *Le Serment du Jeu de Paume* (1791), Versailles, Musée national du château, Federzeichnung, Tuschelavierung, Weißhöhungen, 0,660 m x 1,012 m. Das unvollendete Bild zeigt zahlreiche Personen, die während der Terreur hingerichtet wurden.



**Abb. 28** Detail aus: Jacques-Louis David: *Le Serment du Jeu de Paume* (1791). Hinter der zentralen Szene mit der Ständevereinigung, wie sie in zahlreichen Varianten auch in der Druckgraphik begegnet, steht der spätere erste Bürgermeister von Paris Bailly.

Neben diesen abstrahierten Revolutionsgestalten, gab es immer auch konkretere Identifikationsfiguren, wie den *Jeannot*, der sich von den Lasten seiner Unterdrücker freimacht und mit zahlreichen liebenswerten Eigenheiten ausgeschmückt wurde (Abb. 22).<sup>46</sup> Im weiteren Verlauf der *Terreur* wurden Opfer der Revolutionswirren, wie Marat oder Lepelletier häufiger zu Märtyrern stilisiert (vgl. Abb. 23, Abb. 24 u. Abb. 25).<sup>47</sup> Es ist interessant, dass die meisten Stereotypen, Märtyrer aus eigenen Traditionen oder Vorbildgestalten, die Frontstellungen innerhalb des gesellschaftlichen Umbauprozesses unterstreichen und befördern. Sie dienen zur positiven Absetzung oder als abwertendes, zu bannendes Feindbild. Nur verhältnismäßig selten kam es zur Darstellung von Ständevereinigung, Bündnis und Hoffnung auf gesellschaftliche Harmonie, so in der Graphik „Reunion des trois Ordres“ (Abb. 26). Als Pendant auf Ebene des Ereignisbildes bzw. der Historienmalerei ist die Visualisierung des Ballhauschwurs zu betrachten (Abb. 27 u. Abb. 28).<sup>48</sup> In Graphiken wie Nr. 26 wurden den Ständevertretern oft Bildkürzel für Handel (Schiff, Anker, Warenbündel), Ackerbau (Pflug und Korngarben) und Militär (Kanonen und Kugeln), Klerus (Bischofsstab, Mitra, Kreuz) beigegeben. Häufig findet sich in diesem Zusammenhang das Dreieck als Versuch die Entzweigung der Stände während der Konterrevolution zu überspielen.<sup>49</sup>

Die verselbständigte und isolierte Form der Ständevereinigungsformel mit drei Personen wurde auch in scheinbaren Ereignisbildern eingesetzt, am prominentesten im Entwurf Davids für das Gemälde des Ballhauschwures (Abb. 27 u. Abb. 28).<sup>50</sup> Besonders interessant scheint eine Zusammenstellung mit der bereits genannten Graphik „A faut espérer“ (Abb. 3) und dem Bild „J’savois ben qu’jaurions not tour“ (vgl. Abb. 29), das den Zustand nach dem Ende des *Ancien Régime* zeigt, als der Bauer u. a. die Privilegien der Jagd erhalten hat und nun seinerseits getragen wird.<sup>51</sup> Solche Kompilationen versuchten den Prozess der Selbstvergewisserung zu unterstützen, visuelle Traditionen zu begründen und auf die veränderten Bedürfnisse des Publikums zu reagieren. Somit können sie als Lackmustest für den Wandel sozialer Realitäten gelten.

46 Der *Jeannot* ist in etwa vergleichbar mit dem John Bull oder dem deutschen Michel.

47 In einigen Graphiken ist Diogenes auf der Suche nach dem guten Menschen und findet ihn in Marat, den er aus dem Untergrund zieht (Reflexion über die Presse). Die Darstellung in der erniedrigten Opferrolle ähnelt Mustern der Hagiographie (Abb. 23, Abb. 24 u. Abb. 25). Vgl. zu diesem Thema Kohle/Reichardt: *Visualizing*, insb. das Kapitel „Martyrs of the Revolution“.

48 Vgl. dazu Reichardt/Kohle: *Visualizing*, insb. S. 91-130 das Kapitel „III. Scenes of the New Political and Cultural Order“.

49 Zu diesem Thema: Antoine de Baecque: *La caricature révolutionnaire*. Paris 1988. u. Claude Langlois: *La caricature contre-révolutionnaire*. Paris 1988.

50 Wolfgang Kemp: *Die Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des „Schwurs im Ballhaus“*, in: Wolfgang Brassat u. Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 107-130. Das Bild sollte unmittelbaren Einfluss auf die Abgeordneten haben und ein Vorbild für ihr Handeln darstellen.

51 Die Denkfigur der drei Ständevertreter geht bis in das Hochmittelalter zurück. Die Vereinigung der Ständeabgeordneten zur Nationalversammlung (27. Juni) und der Privilegienverzicht der adligen und geistlichen Abgeordneten (4./5. August) hatte unterschiedliche Bildschöpfungen zur Folge, Kutschfahrt, Umarmung, Tanz, Essen, Tragen von Steuerlasten, Eid u. a. Rituale.



**Abb. 29** *J'savois ben qu'aurions not tour.* (1789), kolorierte Radierung, 19,7 x 15,1 cm. Nunmehr darf der Bauer jagen und Waffen tragen.



**Abb. 30** *Die Gleichheit zur Zeit der Schreckensherrschaft* (1794). Das Schwert in Händen des Volks führte zu einem Blutbad ohne gleichen.

Tatsächlich erlebte die Revolution aber einen Höhepunkt der gewaltsamen Entgleisung zur Zeit der Schreckensherrschaft Robespierres (1793/94), die auch für die Druckgraphik drastische Folgen hatte.<sup>52</sup> Im Zuge der radikalen Brutalisierung wurden Gewalt und Tod zum hauptsächlichen Bildgegenstand, was den grausamen Siegeszug der Guillotine widerspiegelt.<sup>53</sup> In erschütternd einfacher und schonungsloser Art zeigt die Graphik „Die Gleichheit zur Zeit der Schreckensherrschaft“ von 1794 (Abb. 30) die Leichen der zahllosen Geköpften unterschiedlicher Stände, die im

<sup>52</sup> In der Geschichtswissenschaft wird besonders gerne mit dem Begriff der Mentalität operiert. So spricht Georges Lefebvre: *La Révolution française*, Paris 1963, S. 134: von einer „mentalité insurrectionnelle“, die durch das Zusammentreffen der Einberufung der „États généraux“ mit ökonomischen Krisen entstanden sei. Als eine Ursache wurde oft auch die Lehre der Physiokraten angesehen, die die Vermutung nährte, Ernährungskrisen seien steuer- und vermeidbar. Vgl. ebenfalls: Philippe Ariès: *Die Geschichte der Mentalitäten*, in: *Die Rückeroberung des historischen Denkens*, hrsg. v. Jacques Le Goff, Frankfurt a. M. 1990, S. 137-165. Siehe ebenfalls: Harold T. Parker: *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries. A Study in the Development of the revolutionary spirit*, New York 1965.

<sup>53</sup> Den Zusammenhang von Kunst und Technik in Frankreich und England veranschaulicht u. a. die Graphik „A Deputation from one of the Popular Societies of France“ (Abb. 33). Der kopflose Besuch aus Frankreich versucht dabei John Bull die Erfindung des Arztes Joseph-Ignace Guillotin (1738-1814) schmackhaft zu machen.

Tode, an einem Styx aus Blut, wieder friedlich zueinander gefunden haben.<sup>54</sup> Über den Geköpften erstrahlt indessen das weniger gütige, als überwachende und strafende Sonnenauge sowie ein Arm mit Schwert und Richtscheit-Waage geziert von einer Phrygenmütze, den zahllos eingesetzten Attributen der Revolutionsikonographie. Die Beschleunigung der Gewaltspirale führte oft zu extrem radikalen Aussagen in stark reduzierten Bildkompositionen.<sup>55</sup> Eine sehr beliebte Darstellung liefert beispielsweise die Werkgruppe „calculateur patriote“, deren Hauptfigur einen Berg aus abgeschlagenen Köpfen zählt und registriert (Abb. 31 u. Abb. 32).



**Abb. 31** *Le calculateur patriote*, kolorierte Aquatinta, 8,4 x 11,2 cm. Das Motiv gehört zu den populärsten der Terreur-Zeit.

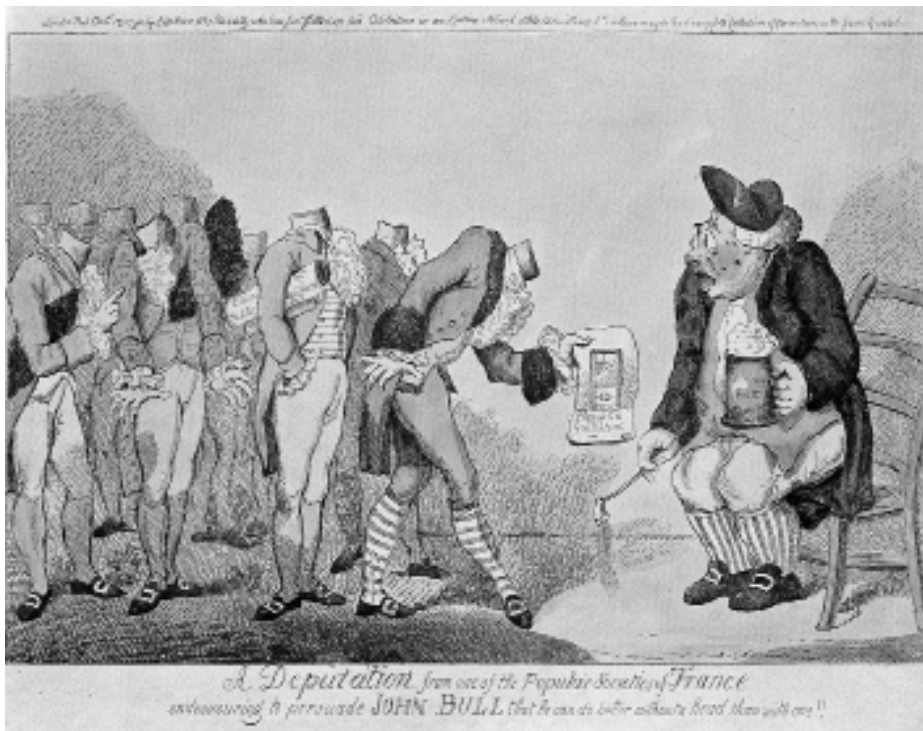


**Abb. 32** *Le calculateur patriote*, kolorierte Radierung, 5,1 cm x 5,1 cm. In zahlreichen Varianten ist der Rechner mit seinen Waffen dargestellt (s. a. Abb. 29).

Da die Produzenten ihr Zielpublikum genau kannten, wussten sie um dessen Befindlichkeit und Vorlieben, aber auch um mögliche Schockpotentiale, die meist bis heute wirkungsvoll geblieben sind. Neben dem pädagogischen und massendidaktischen Impetus ist also auch ein Spiel mit Erwartungshaltungen des gebildeten *homo ludens* vorauszusetzen. Die Anpassung an eine breite Leser- bzw. Rezipientenschaft führte dazu, dass fast alle Graphiken in ihrer Grundaussage intuitiv und schnell verständlich sind. Beschriften und Legenden ermöglichen dann ein tieferes Verständnis. Künstler wie Gillray reagierten durch vielschichtige, ikonographische Kontaminationen und Text-Bild-Bezüge auf die höheren Ansprüche des überwiegend litteraten Publikums in England. Neben den revolutionsinternen Frontstellungen wurden zur Zeit Napoleons

54 Das Wechselspiel des Freiheitskonzepts mit dem Konzept der Gleichheit haben Reichardt und Kohle überzeugend herausgearbeitet. Vgl. Reichardt/Kohle: *Visualizing*, insb. das Kapitel „Allegories of the values underpinning revolutionary order“.

55 Bei der Graphik „Matiere à reflection pour les jongleurs couronnés“ (vgl. die Titelgraphik dieser Ausgabe), wurde durch Reduktion auf den abgeschlagenen Königskopf die Aussage radikalisiert. Vgl. u. a. David Bindman: *The shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*. (Kat. Ausst. London, British Museum 1989) London 1989.



**Abb. 33** G.M. Woodward, ausgeführt von Isaac Cruikshank: *A Deputation from one of the Popular Societies of France* (1794), kolorierte Radierung, 33,9 cm x 44,4 cm.



**Abb. 34** George Cruikshank: *The Gout, the King & the Doctors* (1815), kolorierte Radierung, 21,5 x 27,5 cm. George III. wurde aufgrund einer Blutkrankheit oft mit geschwollenen Beinen dargestellt.





**Abb. 35** *Les braves brigands d'Avignon* (Detail), Aquatinta, 15,0 x 22,2 cm.

die internationalen Mächteverflechtungen immer wichtiger, und damit die Entwicklung und Transformation nationaler Feindbilder. Zudem spiegelte sich der große Maßstab der verheerenden Kriegsführung des Corsen in der extremen, bildinternen Bifokalität. Gerade die englische Graphik spielte mit Feindbild-Stereotypen, wie Bestien und Monstern.

Besonders war der König dem Spott ausgesetzt. Auf der Graphik „The Gout, the King & the Doctors“ (Abb. 34) wird der englische König *George III.* von einer napoleonischen Zwergenhorde traktiert, ähnlich wie vormals das Denkmal von Ludwig XIV. (vgl. Abb. 6). Das ständige Aufgreifen und Spielen mit Bildformeln führte zu einem Zwang der ewigen Wandlung, *superatio* und Reaktion auf wechselnde Situationen, die die mehrfachen Ebenen der Bilderzählungen, ihren Detailreichtum und die zahlreichen Beischriften

erklärten. Bild-Text-Interdependenzen bieten auch für die Literaturwissenschaft ein ertragreiches Betätigungsfeld. Bei der heutigen Betrachtung ist es grundlegend, nachzuvollziehen aus welchem historischen Zusammenhang heraus und auf welche Rezipientenmentalität die Graphik ausgelegt war. Bestialische Darstellungen von Napoleon, der als Minotaurus seine eigenen Soldaten-Kinder frisst, griff man in England gerne auf und verfremdete sie. Als Negativbilder finden sich Sansculotten als unzivilisierte Wilde oder gar Kannibalen (Abb. 35 u. Abb. 36). Besonders häufig wurde auch das Spiel mit abjekten Elementen wie Exkrementen und Blut in einer grotesk übersteigerten Form aufgegriffen (Abb. 37). Der idealtypische aufgeklärte Mensch der Revolution ist schwer zu konstruieren: Er war weder der bestialische Kannibale, wie ihn Gillray zur Provokation des gesetzten britischen Publikums überzeichnete (Abb. 36), noch der Vertrauen erweckende Gutmensch, wie ihn die Graphik „Le bon sans Culotte“ zeichnet, die auf ein heimatbedürftiges und revolutionsmüdes Publikum abzielt (vgl. Abb. 38).<sup>56</sup> Das Erzeugen neuer

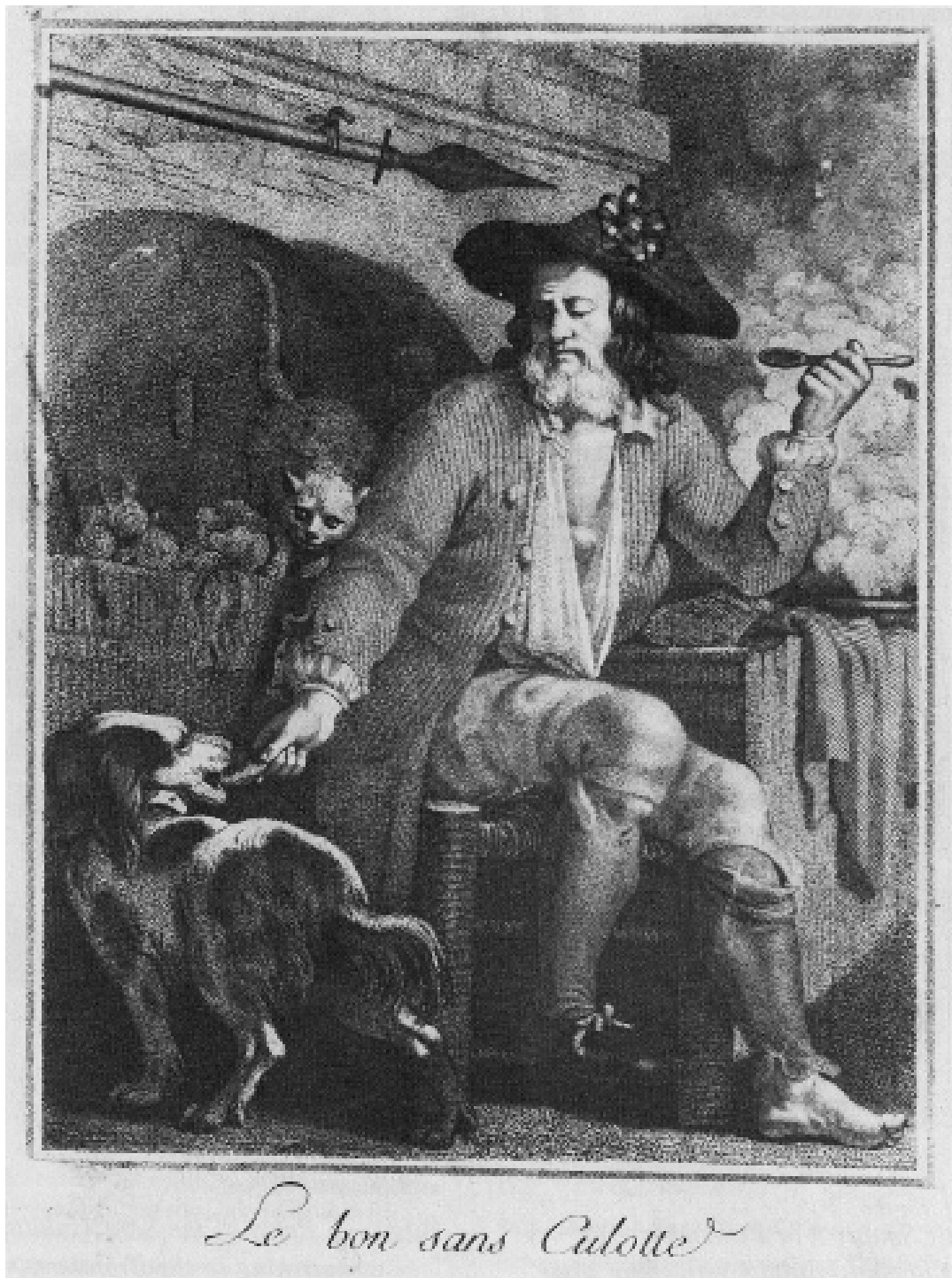


**Abb. 36** James Gillray: *Un petit souper à la Parisienne* (1792), kolorierte Radierung, 25,0 x 35,2 cm. In Frankreich und in England galt die Menschenfresserei als äußerste Entgleisung von Barbaren.

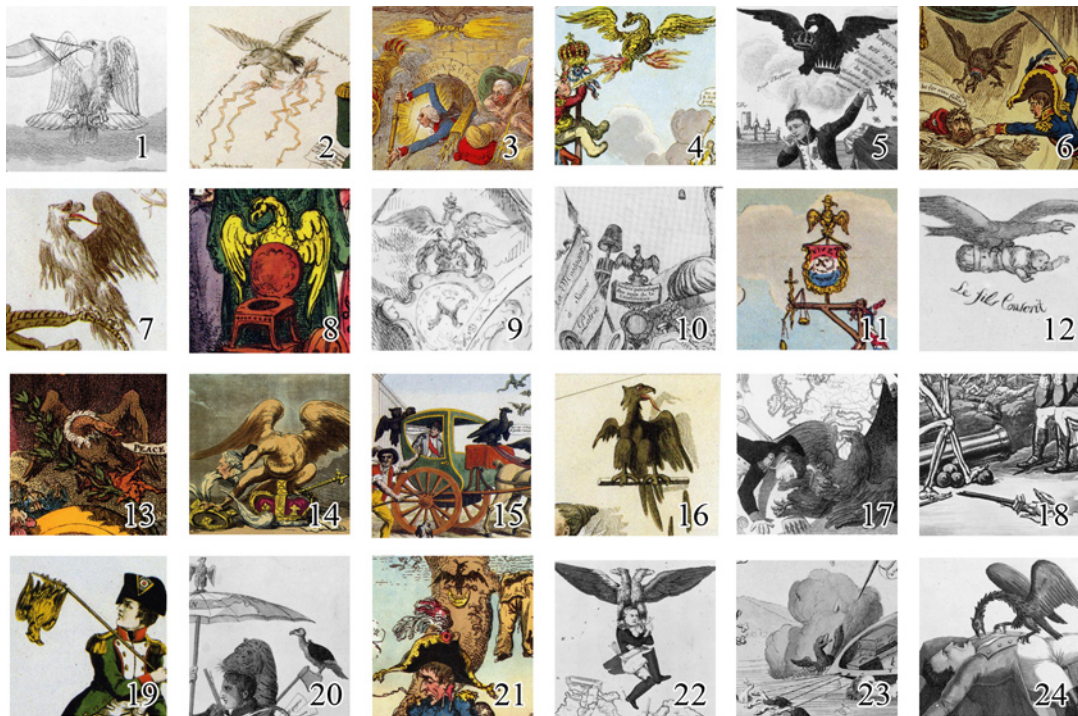
<sup>56</sup> Die Emanzipation des dienenden Untertanen zum freien Staatsbürger thematisiert u. a. Charlotte Hould: *L'image de la révolution française* (Ausstellung im Musée du Québec 1989). Québec 1989. insbesondere mit Davids Karikaturen. Der Zusammenhang von großer Malerei und Bildpublizistik spielt auch in monographischen Einzeldarstellungen eine Rolle. Dabei steht freilich nicht nur David im Zentrum des Interesses: Thomas Crow: *Emulation. David, Drouais, and Girodet in the art of revolutionary France*, London 2006.



**Abb. 37** Exkrementdarstellungen sind in der Druckgraphik der Revolutionszeit überaus häufig. Nr. 1 zeigt eine Szene im Jakobinerclub in der entblößte Hinterteile als Element der polemischen Rhetorik dienen. In Nr. 2-6 sind Revolutionäre zu sehen, die ihr Geschäft verrichten. In einer gegenrevolutionären Graphik mit einem Assignatenschein (4), mit einem Manifest (5) und mit einem Schreiben des Papstes (6). Die Details 7-11 zeigen Szenen in denen Diarrhö als Feindabwehr und Mittel der Propaganda eingesetzt wurde. Nr. 12/13 zeigen das Motiv der Abführpumpe, wie sie häufig auch als Attribut von Medizinern diente. Die Details aus den Graphiken Nr. 14-16 zeigen Hinterteile der Personifikation Fama, die entweder ihre Fäkalien über den König versprüht oder sich eine Posane für die üble Nachrede in den After steckt. Auch Tiere wurden beim Urinieren (18-20) und Defäkieren (17) gezeigt. So richtet sich in Detail 21 die Flatulenz eines jakobinischen Pferdes gegen den König. Von Blähungen geplagte Gestalten zeigen auch die Details 22-29, unter ihnen Napoleon (23-25). Auch weibliche Hinterteile wurden gezeigt (30-33). Ebenso wie bei diesen kam es auch bei anderen Zeitgenossen zu Züchtigungsdarstellungen (34/35). Ein Spiel mit dem Wort *sans culotte* bildet den Ausgangspunkt für die Darstellung von Revolutionären ganz ohne Beinkleider (36-40). Dabei richtet sich die Polemik auch gegen englische, revolutionsaffine Politiker, wie Charles James Fox (40).



**Abb. 38** *Le bon sans Culotte*, kolorierte Radierung, 23,0 x 17,0 cm. Das Positivbild des Revolutionärs findet sich als eigenständiges Bildmotiv weit seltener als seine gewalttätigen Vertreter



**Abb. 39** Ein häufiges Detail der napoleonischen Druckgraphik ist der Adler. Auf seine mythologische Assoziation mit dem Blitzeschleuderer Zeus/Jupiter geht die Kombination mit dem Blitzbündel zurück (1-5). Häufig erscheint er aber auch einfach nur als Begleiter des Corsen (5-7). Die Details 8/9 zeigen die Verwendung als Rahmung des mit dem großen „N“ markierten Kaiserthrons. Dieses Motiv findet sich überaus häufig, z. B. auch in der berühmten Graphik James Gillrays mit dem Titel „The Hand-Writing upon the Wall“. Nr. 10/11 sind klassische Beispiele für die Verwendung als Feldzeichen, die sich vom römischen Aquila herleitet und auf die Napoleon wieder zurück griff. In den Details 12-15 erscheint der Adler als Akteur. Als Formen der Depravation könnte man die gerupften, gestürzten, zerbrochenen, erhängten oder geierähnlichen Adler bezeichnen (16-21). Schließlich richtet sich der Adler, der häufig auf das preußisch-deutsche Wappentier und den österreichisch-ungarischen Reichsadler anspielt, gegen seinen einstigen Herrn. So wie der Begleiter Napoleons mit diesem zu Fall kommt (17) und versinkt (23), richtet er sich in letzter Konsequenz als Erfüllungsgehilfe des Göttervaters gegen den prometheischen Bonaparte, als er in der Verbannung bildhaft an den Felsen von St. Helena gekettet ist (24).

Vertraulichkeit in Abkehr von der entarteten *Terreur* ebenso wie die ins Groteske verzerrte Feindpropaganda spielen bewusst mit der Verzerrung von Bekanntem, um das andersartige Fremde auch in der eigenen Kultur anschaulich zu machen.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Das Bild von der Französischen Revolution variiert in der englischen und der deutschen Sicht. Vgl. z. B.: Leith, James A.: *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799. A Study in the History of Ideas* (= University of Toronto Romance Series, No. 8), Toronto 1965, oder: Shalley M. Bennett u. Carolyn Sargentson (Hg.): *French Art of the Eighteenth Century at The Huntington*, London 2002. Der Wechsel von Stillagen und internationalen Motivtransformationen bilden einen interessanten Forschungsgegenstand: Albert Boime: *Jacques-Louis David, scatological discourse in the french revolution, and the art of caricature*. In: *Arts Magazine*, February 1988, S. 72-81. Boime beschäftigte sich insbesondere mit Davids Karikaturen. Der Zusammenhang von großer Malerei und Bildpublizistik spielt auch in monographischen Einzeldarstellungen eine Rolle. Dabei steht nicht mehr nur David im Zentrum des Interesses: Thomas Crow: *Emulation. David, Drouais, and Girodet in the art of revolutionary France*, London 2006. Vgl. für die englische Sichtweise die Schrift des Politikers Edmund Burke mit dem Titel „*Reflections on the Revolution in France*“ (1790).



**Abb. 40** Villeneuve: *La Contre Révolution* (Detail), kolorierte Radierung, 29,7 cm x 50,1 cm.



**Abb. 41** A. Desperet: *Der dritte Ausbruch des Vulkans 1789* (1833). *Die Freiheit wurde zum zentralen Propagandabegriff. Aller Orten findet sich die Aufschrift „Liberté“ (hier: Lava), die die Welt verheert und befruchtet (fasciniosium/tremendum).*

Mechanismen von Integration und Ausgrenzung, oder von Gruppendynamik innerhalb einer überindividuellen Menge und der politischen Öffentlichkeit, wurden vielfach repetiert, da sie eine genuine Entwicklung der sozialen Umbrüche nach 1789 darstellten. Die (kunst-)historische Anthropologie kann versuchen, die Umwandlung alter Rollenbilder zu brauchbaren Vorbildern, wie dem säkularen Märtyrer, dem kindlichen Staatsbürger, dem politisch aktiven Sansculotten, oder holzschnittartigen Klischees und Stereotypen, die sich am überkommenen Ständemodell orientierten, aufzudecken.<sup>58</sup> Durch die sozialen und institutionellen Verschiebungen gewann die Revolution ihre andauernde Dynamik, die ihre fortzeugende Kraft gleich einem die Welt immer wieder neu befruchtenden Vulkan bis in unsere Zeit vielfach transformiert hat (Abb. 41).

Der ewige, spielerische Anverwandlungsprozess arbeitet häufig mit dem Mittel der Umwidmung bzw. Inversion, z. B. wenn der König die *bonne rouge* aufgesetzt bekommt (Abb. 15), oder die revolutionäre Inbesitznahme und Kennzeichnung durch das Aufpflanzen einer Trikolore (Abb. 40). Die allgemeine Politisierung durch die Revolutionskriege, die Banalisierung von Bildformeln, die Privatisierung von würdigen, intimen Bildgegenständen in der pluralisierten Gesellschaft, die Umwidmung, Neudeutung und Aneignung von Fremdem und die Umcodierung von Kontexten, die Distanzierung von Traditionen und deren Umformung, das Spielen mit Schockeffekten und die Provokation von Protest und zu guter Letzt die Profanierung sakraler Zusammenhänge, sind Hauptcharakteristika dieser transitorischen Prozesse vom Alten zum Neuen. Genauso unabgeschlossen wie die historische Entwicklung und seine visuelle Verarbeitung wird auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema immer bleiben.

<sup>58</sup> Die historische Anthropologie hat sich sowohl in der Ethnologie, als auch Soziologie etabliert. In Verbindung mit semiotischen u. a. Textanalysemethoden wird sie auch in der Literaturwissenschaft angewandt.

## Literatur:

AGAMBEN, Giorgio: *Profanierungen*, Frankfurt a. M. 2005.

ARENDT, Hannah: *Über die Revolution*, München 1963. (Originalausgabe: *On Revolution*, New York 1963).

ARIÈS, Philippe: Die Geschichte der Mentalitäten, in: *Die Rückeroberung des historischen Denkens*, hrsg. v. Jacques Le Goff, Frankfurt a. M. 1990, S. 137-165. (Originalausgabe: 1978).

BENJAMIN, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (= Gesammelte Schriften, Bd. 1), Frankfurt a. M. 1972-1989, S. 471-508. (Originalausgabe: *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936)

BENNETT, Bhalles M. u. Carolyn Sargentson (Hg.): *French Art of the Eighteenth Century at The Huntington*, London 2002.

BINDMAN, David: *The shadow of the Guillotine. Britain and the French Revolution*. (Ausstellung im British Museum London 1989), London 1989.

BLOCH, Marc: *Die wundertätigen Könige*, München 1998.

BOHRER, Karl Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981.

BOÏME, Albert: Jacques-Louis David, scatological discourse in french revolution, and the art of caricature, in: *Arts Magazine* (1988), S. 72-81.

BORDES, Philippe u. Régis Michel (Hg.): *Aux Armes & Aux Arts! Les arts de la révolution 1789-1799* (= Librairie du bicentenaire de la révolution française), Paris 1988.

BURKE, Edmund: *Reflections on the Revolution in France*, London 1790.

BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.

CROW, Thomas: *Emulation. David, Drouais, and Girodet in the art of revolutionary France*, London 2006.

DOYLE, William: *The Oxford history of the French Revolution*, New York u. London 1989.

FOUCAULT, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1976. (Originalausgabe: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*, 1976).

GENNEP, Arnold van: *Les Rites de Passage*, Paris 1909.

HABERMAS, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Darmstadt u. Neuwied <sup>11</sup>1980 (Originalausgabe: 1961).

HALBWACHS, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin 1966. (Originalausgabe: *Les cadres sociaux de de la mémoire*, Paris 1925).

HERDING, Klaus u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a. M. 1989.

DERS.: *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*, Frankfurt a. M. 1989.

DERS.: Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: Reinhart Koselleck u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988. (= Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd.15), S. 513-552.

HOFMANN, Werner (Hg.): *Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall* (Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom 17.9.-19.11.1989 zum 200. Jahrestag der Französischen Revolution), Köln 1989.

HOULD, Charlotte: *L'image de la révolution française* (Ausstellung im Musée du Québec 1989). Quebec 1989.

HUNT, Lynn: *Symbole der Macht. Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur*, Frankfurt a. M. 1989.

DIES.: *The Family Romance of the French Revolution*, Los Angeles 1992.

KEMP, Wolfgang: Die Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des "Schwurs im Ballhaus", in: Wolfgang Brassat u. Hubertus Kohle: *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Köln 2003, S. 101-130.

KOSELLECK, Reinhart u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988. (= Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd.15).

DERS.: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg u. München <sup>2</sup>1959.

DERS.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979.

KÖSTLER, Andreas: *Place Royale. Metamorphosen einer kritischen Form des Absolutismus*, München 2003.

*La Révolution Française et L'Europe. 1789-1799* (Ausstellung in den Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 16. März – 26. Juni 1989), 3 Bde., Paris 1989.

LANDES, Joan B.: *Visualizing the Nation. Gender, Representation, an Revolution in Eighteenth-Century France*, London 2001.

LEITH, James A.: *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-1799. A Study in the History of Ideas* (= University of Toronto Romance Series, No. 8), Toronto 1965.

LIPP, Carola (Hg.): *Medien populärer Kultur. Erzählung, Bild und Objekt in der volkskundlichen Forschung* (= Rolf Wilhelm Brednich zum 60. Geburtstag), Frankfurt a. M. u. New York 1995.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen u. Rolf Reichardt: *Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit*, Frankfurt a. M. 1990.

DERS.: ‚Die zweifach enthüllte Bastille‘. Zur sozialen Funktion der Medien Text und Bild in der deutschen und französischen ‚Bastille‘-Literatur des 18. Jahrhunderts, in: *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, Bd.13 (1985), S. 311-331.

MAZA, Sarah: *The Myth of the french Bourgeoisie. An Essay on the Social Imaginary 1750-1850*, Cambridge u. London 2003.

MEINZER, Michael: Der französische Revolutionskalender und die ‚Neue Zeit‘, in: Reinhart Koselleck u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988. Vorlagen und Diskussionen der internationalen Arbeitstagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld 28.5.-1.6.1985 (= Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd.15), München 1988, S. 24-60.

NORA, Pierre: *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005. (Originalausgabe: *Les lieux de mémoire*, 4 Bde., Paris 1984-86).

PARKER, Harold T.: *The Cult of Antiquity and the French Revolutionaries. A Study in the Development of the revolutionary spirit*, New York 1965.

REICHARDT, Rolf: Revolutionäre Mentalitäten und Netze politischer Grundbegriffe in Frankreich 1789-1795, in: Reinhart Koselleck u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988. (= Ancien Régime, Aufklärung und Revolution, Bd.15), München 1988, S. 185-215.





DERS. u. Hubertus Kohle: *Visualizing the Revolution. Politics and Political Arts in Late Eighteenth-century France*, London 2008.

DERS., Rüdiger Schmidt u. Hans-Ulrich Thamer: *Symbolische Politik und politische Zeichensysteme im Zeitalter der französischen Revolution (1789-1848)*, Münster 2005.

RÜSEN, Jörn: Historisches Erzählen, in: Ders.: *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*, Köln 2001, S. 43-105.

SCHULIN, Ernst: *Die Französische Revolution*, München 42004.

SCHULZE, Winfried: *Der 14. Juli 1789. Biographie eines Tages*, Stuttgart 1989.

SENNETT, Richard: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*, Berlin 21996. (Originalausgabe: *Flesh and Stone*, New York 1994).

SOBOUL, Albert: *Die Große Französische Revolution. Ein Abriss ihrer Geschichte (1789-1799)*, Frankfurt a. Main 51988. (Originalausgabe: *Précis d'histoire de la revolution francaise*, Paris 1962).

STIERLE, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München u. Wien 1993.

VOVELLE, Michel (Hg.): *Der Mensch der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1996. (Originalausgabe: *L'uomo dell'illuminismo*, Rom 1992).

WULF, Christoph: *Anthropologie. Geschichte, Kultur, Philosophie*, Hamburg 2004.

Please cite this article as: Martin Höppl (2010): Druckgraphik der Französischen Revolution. Kunstgeschichte, Kulturanthropologie und Kollektivpsyche. In: Helikon. A Multidisciplinary Online Journal, 1. 144-183.