



Judith Prokasky

# Vom Ereignis zum Mythos

Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914

V&G



Vom Ereignis zum Mythos

Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914

Weimar 2005



Judith Prokasky

# Vom Ereignis zum Mythos

Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914

V&G

© VDG · VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN ·  
Weimar 2005

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Anica Keppler, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-242-9

# INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
Zur Literatur: die Commune-Forschung aus kunsthistorischer Sicht	8
Zur Methodik: Politische Ikonographie, Erinnerungskultur, Bildwissenschaft	11
Zum Gegenstand: die drei Bildmedien, die drei historischen Phasen	13
I. DIE IKONOGRAPHIE DER COMMUNE	17
A. Die revolutionäre Ikonographie vor 1871	17
B. Der spezifische Bildkanon der Commune	19
1. Die Menge	20
2. Kämpfer und Märtyrer	21
3. Steine: Barrikaden, Ruinen und die Mauer	23
II. EINE MEDIENGESCHICHTE DER COMMUNE	27
A. 1871–1879: Schrecken und Alltäglichkeit der Commune	27
1. <i>Populäre Medien</i> : Reportage, Sensation und Propaganda	28
Die Bildproduktion zwischen Emanzipation und Zensur	29
Linke und rechte Propaganda: die Photographie im Frühjahr 1871	32
Die Ambivalenz der illustrierten Presse: die Zeitschrift <i>L'Illustration</i>	34
Das Martyrium des Erzbischofs Darboy im Blick der Bilderbogen	41
Album und Sammlung - eine bürgerliche Ordnung?	45
2. <i>Bürgerliche Malerei</i> : die konservative Kunstdoktrin	48
Der „unpolitische“ Salon von 1872 in der Kritik	49
Ernest Pichios <i>Le triomphe de l'ordre</i> - das Bild der Mauer	53
Allegorie, Dokumentation oder Idealisierung – Künstler im Dilemma	59
3. <i>Der Stadtraum</i> : Spuren in der Stadt	66
Die Präsenz der Commune: die Vendôme-Säule und die Barrikaden	66
Die Faszination der Zerstörung	68
Die politische Instrumentalisierung der Ruinen	73

B. 1880–1891: Verordnetes Vergessen und erwachende Erinnerung	76
1. <i>Populäre Medien</i> : Die Commune als Attraktion	77
Die Commune im Gedächtnis der Linken	78
Nähe und Distanz: die Commune im Panorama	81
2. <i>Bürgerliche Malerei</i> : die republikanische Kunstdoktrin	86
Das Selbstbild der Republik in der realistischen Malerei	86
Maurice Boutet de Monvels <i>L'apothéose</i> - das Bild der Masse	92
3. <i>Der Stadtraum</i> : die Bereinigung der Stadt	98
Das republikanische Stadtbild	98
Umstrittenes Gedächtnis: die Mauer auf dem Père-Lachaise	102
C. 1892–1914: Die Commune - historische Episode oder utopisches Modell?	106
1. <i>Populäre Medien</i> : die neue Aktualität der Commune	107
Die Bildkultur der Anarchisten	107
Popularisierung der Commune - das Beispiel Théophile A. Steinlen	111
2. <i>Bürgerliche Malerei</i> : die Historisierung der Commune	114
Die Commune kommt ins Museum	115
Die Commune als historisches Bildsujet	116
3. <i>Der Stadtraum</i> : Orte der Erinnerung	122
Paul Moreau-Vauthiers <i>Aux victimes des révolutions</i> - ein Denkmal für die Commune?	122
Konträre Konzepte: die Friedhöfe Montparnasse und Père-Lachaise	127
Fazit	131
Chronologie	133
Abkürzungen	139
Bibliographie	140
Periodika bis 1914	140
Literatur bis 1914	143
Literatur ab 1915	152
Tabelle zu den Zeitschriftenillustrationen	174
Abbildungen	185
CD-ROM: KÜNSTLERKATALOG (KK)	

## Einleitung

Die Pariser Commune regierte nur 72 Tage, bevor sie von Truppen der republikanischen Regierung niedergeschlagen wurde. Trotz ihrer kurzen Dauer bedeutete sie einen tief gehenden Einschnitt für Frankreich. Zwar hatte sich schon in den Revolutionen von 1830 und 1848 abgezeichnet, dass der politisch-soziale Konsens brüchig war. Doch 1871 schließlich ging dieser Bruch so weit, dass die Franzosen einander sogar unter den Augen des preußischen Kriegsgegners bekämpften. In diesem Bürgerkrieg wurde sich die Gesellschaft ihrer Aufspaltung nach partikularen Interessen<sup>1</sup> endgültig bewusst. Von den Sozialisten wurde die Commune deshalb als eine historische Wende verstanden, die Walter Benjamin in seinem „Passagenwerk“ beschrieben hat: „[...] die Kommune [macht] mit der Phantasmagorie ein Ende, die die Frühzeit des Proletariats beherrscht. Durch sie wird der Schein zerstreut, daß es Aufgabe der proletarischen Revolution sei, Hand in Hand mit der Bourgeoisie das Werk von 1789 zu vollenden.“<sup>2</sup> Diese traumatische Erfahrung, die sich nicht mehr in eine gemeinsame Nationalgeschichte integrieren ließ, prägte die Dritte Republik. So entstand eine – bis heute erstaunlich persistente<sup>3</sup> – „gespaltene Erinnerung“: Während das ländlich-konservative wie das großstädtisch-bürgerliche Frankreich die Commune als Revolte ohne legitime Gewalt diffamierten, wurde sie von der französischen Linken zur Modellrevolution idealisiert.<sup>4</sup>

Die Reaktionen der Pariser Künstler spiegeln diesen gesellschaftlichen Bruch auf exemplarische Weise wider. Männer wie Ernest Meissonier und Jean-Baptiste Carpeaux, die für eine aristokratische oder großbürgerliche Klientel malten, waren entschiedene Gegner des Aufstands. Dagegen verblieben bürgerliche Liberale wie Edouard Manet in wohlwollender, aber kritischer Distanz. Indessen engagierten sich die in der reproduktionstechnischen Bildherstellung tätigen, nahezu namenlosen Gebrauchskünstler stark für die Commune; das bezeugt ihre überdurchschnittliche Präsenz in der von Gustave Courbet initiierten *Fédération des artistes*, einer Vereinigung, die mit den althergebrachten Grundsätzen der Akademie brach, die Gleichheit, Unabhängigkeit und Würde aller Künstler verkündete und versprach, sich für die Interessen der immer zahlreicheren Handwerkerkünstler einzusetzen.

Das Erstarken dieses „Künstlerproletariats“ verweist auf einen zweiten historischen Wandel, der sich in den jungen Jahren der Dritten Republik vollzog: Die Bildproduktion nahm zu und Bilder spielten im Bereich der politischen Meinungsbildung eine immer

---

1. Nach Karl Marx: den Klassengegensätzen.

2. Aus *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*. In: Benjamin 1982, Bd. 1, S. 58.

3. Bezeichnenderweise fanden zum hundertsten Jahrestag der Commune Ausstellungen in Saint-Denis, Nantes und Rouen, selbst in Brüssel, London und Berlin statt, aber nicht in Paris.

4. Anders als die Revolutionen von 1830 und 1848 wurde und wird die Commune – da unvollendet – nicht als Revolution, sondern als Aufstand definiert. So endet beispielsweise die Darstellung *Les révolutions* von Jean Tulard (Paris 1985) mit dem Jahr 1852.



größere Rolle.<sup>5</sup> Es unterscheidet das Jahr 1871 von den Jahren 1789, 1830 und 1848, dass nie zuvor so viele Bildmedien, von den traditionellen Medien wie Historienmalerei und Bilderbogen bis zu den modernen Reportagemedien wie Photographie und illustrierte Presse, miteinander konkurrierten. Neue Techniken und Organisationsstrukturen ermöglichten inzwischen einen modernen Massenjournalismus, zugleich lebten hergebrachte Formen der Bildvermittlung – wie die Salonausstellungen – weiter fort. Im Verlauf dieser Entwicklung stimmten die alten und neuen Bildmedien ihre Darstellungsmöglichkeiten und Funktionen untereinander und in Bezug auf ihr jeweiliges Publikum neu ab, während die Betrachter analog neue Wahrnehmungsmodi entwickelten.

Die kontroversen politischen Positionen und der tief greifende Wandel der Bildmedien sind die beiden miteinander in Wechselwirkung stehenden Faktoren, die die Bilder und schließlich den Mythos der Commune formten.

## Zur Literatur: die Commune-Forschung aus kunsthistorischer Sicht

Die Literatur zur Commune ist reich an Titeln, Themen und Positionen. Wer sich eine Übersicht über die wissenschaftlichen Publikationen verschaffen will, kann immerhin auf vier Bibliographien zurückgreifen, die seit den fünfziger Jahren erschienen sind. Zuerst wäre die Arbeit von Giuseppe Del Bo zu nennen, der 1952 die umfangreiche Schriften-sammlung des legendären Mailänder Verlegers Giangiacomo Feltrinelli inventarisierte und damit eine Grundlage für zukünftige Bibliographen lieferte (Del Bo 1952). Ihre Lücken ergänzte der Belgier Jean-Léo [d. i. Léopold Jean Rostagni] mit seiner Bibliographie, die die Liste der Erscheinungen bis 1970 fortführte (Jean-Léo 1970). Einen weiteren Beitrag zur vollständigen Erfassung aller Commune-Titel lieferte Eugene W. Schulkind, der den Sammlungsbestand der University of Sussex in Brighton wissenschaftlich erschloss (Schulkind 1975). Die erste französische Commune-Bibliographie erschien 1997. Robert LeQuillec hat die bemerkenswerte Aufgabe bewältigt, über 2.600 Publikationen sowie rund zweihundert Zeitungen und Zeitschriften zu erfassen und zu kommentieren (Le-Quillec 1997). Sein Schwerpunkt liegt auf den Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts sowie französischen geschichtswissenschaftlichen Arbeiten; hier sind die Angaben sehr zuverlässig und detailliert. LeQuillec hat jedoch ebenso wenig wie seine Vorgänger die kunst-kritische, kultur- und kunsthistorische Literatur berücksichtigt. Diese Ergänzung will der nachfolgende Überblick zusammen mit dem Literaturverzeichnis sowie den Literaturangaben im Künstlerkatalog (KK) leisten.

---

5. Die wachsende Bedeutung der neuen Bildmedien hatte sich bereits Mitte des 19. Jahrhunderts abgezeichnet. So hatten der Künstler Jean-Léon Gérôme und der Verleger Adolphe Goupil schon Ende der 1850er Jahre erkannt, dass selbst die elitäre akademische Malerei zukünftig ihren größten Erfolg als – allen Klassen zugängliche – Reproduktion haben würde. Zur Zusammenarbeit von Gérôme und Goupil siehe: Gérôme et Goupil 2000. Zum beginnenden Wandel der Bildmedien siehe auch: Lalumia 1984.

Es ist auffällig, wie unterschiedlich Historiker und Kunsthistoriker auf die Commune reagiert haben. Während das Interesse der Historiker rasch erwachte, bald über die Grenzen Frankreichs hinausging und im Laufe des 20. Jahrhunderts ein immer weiteres Spektrum von Themen erfasste, haben Kunsthistoriker erst relativ spät damit begonnen, sich mit der Commune zu beschäftigen. Außerdem blieb ihr Interesse immer nur auf wenige Aspekte beschränkt. Den Anfang machten Pariser Journalisten in den 1870er Jahren mit Abhandlungen über die Künstlerorganisation *Fédération des artistes* (Darcel 1871–72), die Zerstörung von Kunstwerken (Vachon 1879–82) und die Commune in der Karikatur (Money 1872, Maillard 1874). Die Karikaturen und die *Fédération* blieben auch in den folgenden Jahren im Fokus der Autoren (Grand-Carteret 1888, Blum 1919 bzw. Hippeau 1890). Mehrere Schriften widmeten sich Gustave Courbet, der Initiator der *Fédération des artistes* gewesen war und nachträglich zum Sündenbock für die Zerstörung der Vendôme-Säule erklärt wurde (siehe die Literaturangaben zu Courbet im KK). Nur noch zwei weitere Titel, die unter der Dritten Republik zur Kunstgeschichte der Commune erschienen, sind erwähnenswert: die Bände von Armand Dayot sowie Georges Bourgin, die beide eine Übersicht über die Gemälde, Zeichnungen, Karikaturen und Illustrationen aus der Zeit von Krieg und Bürgerkrieg gaben (Dayot 1901, Bourgin 1938). Ihre Herausgeber bemühten sich noch keinesfalls um eine Systematisierung oder gar Interpretation der Bilder, sondern zielten allein darauf, möglichst viele und interessante Darstellungen der Commune abzubilden.

Boris Taslitzky (Taslitzky 1951) und Pierre Joly (Joly 1960) waren wahrscheinlich die Ersten, die nach dem Einfluss der Commune auf die Kunst fragten. Allerdings war in ihren Augen allein das politische Engagement der Künstler von Bedeutung gewesen. Wenige Jahre später feierte die 68er-Bewegung den Pariser Aufstand als ihr revolutionäres Idealmodell. Folglich erschien zum hundertsten Jahrestag der Commune eine wahre Publikationswelle, darunter – neben den ersten literaturhistorischen Studien<sup>6</sup> – zahlreiche bebilderte Veröffentlichungen und Ausstellungskataloge (einen Überblick über die Ausstellungen gibt: Lacambre 1972). Die Identifikation mit der Commune förderte indes nicht unbedingt einen reflektierten Umgang mit dem Material; so verwendeten die Autoren die Bilder vorwiegend zur Illustration ihrer Thesen und Erläuterungen. Die schlechte Abbildungsqualität und die fehlerhaften, unvollständigen oder gänzlich fehlenden Bildangaben bei Georges Soria (Soria 1971) und Charles Feld (Feld 1971) sind typisch für diese Haltung. Immerhin war das Interesse nun so weit geweckt, dass in den nächsten Jahren die ersten profunden kunsthistorischen Studien erschienen. Ihre Verfasser griffen die Themen Karikatur und *Fédération des artistes* wieder auf, die schon hundert Jahre zuvor die Autoren beschäftigt hatten, und widmeten sich erstmals ausführlicher den bildlichen Darstellungen der Commune. Hervorzuheben sind die Aufsätze von Jeffrey Kaplow (Kaplow 1973), James Leith (Leith 1978), Linda Nochlin (Nochlin 1978), Adrian Rifkin (Rifkin 1979) und Kirk Varnedoe (Varnedoe 1981) sowie der umfassende Ausstellungskatalog *Manet and Modern*

---

6. Zur literarischen Verarbeitung der Commune (beispielsweise durch Zola, Victor Hugo oder Jules Vallès) siehe: Choury 1970; Roche 1972; Schulkind 1972; Périquier 1980; Lidsky 1982; *Ecrire la Commune* 1992. In diesem Zusammenhang interessant ist auch der Aufsatz *Paris in der französischen Literatur (1760–1960)* von Robert Minder. Siehe: Minder 1972.

*Paris* von Theodore Reff (Reff 1982). Wie die Namen zeigen, waren es überwiegend liberale amerikanische Kunsthistoriker, die die Bilder der Commune entdeckten und sich dabei – im Gegensatz zu ihren eher konservativ-positivistisch eingestellten Kollegen in Frankreich – durch thematische und methodische Aufgeschlossenheit auszeichneten.

Der Enthusiasmus, der von der politischen Aufbruchstimmung der 68er-Generation getragen worden war, ließ in den 1980er Jahren deutlich nach. Die Kunsthistoriker wandten sich anderen Themen zu, aber warfen damit indirekt neues Licht auf Bilder der Commune: Die aufblühende Manet-Forschung erschloss sich die komplexe Beziehung des Malers zur Commune (siehe die Angaben im KK), französische Historiker wie Maurice Agulhon und Pierre Nora lenkten den Blick der Kunsthistoriker auf die Bedeutung revolutionärer und republikanischer Symbole (*Le triomphe* 1986, *Quand Paris* 1989) und verschiedene Autoren entdeckten die anarchistische Kultur der Jahrhundertwende, in der die Commune einen wichtigen Platz eingenommen hatte (Dardel 1980, Hutton 1994). In den folgenden Jahren erschienen außerdem mehrere Studien amerikanischer Kunsthistoriker, die darlegten, wie impressionistische Maler in ihren Gemälden die Wunden, die der Bürgerkrieg in das Pariser Stadtbild geschlagen hatte, ausblendeten, um einem großbürgerlichen Wunschbild zu entsprechen (Roos 1988, Boime 1995 u. a.). Diese Sichtweise wurde gerade von französischer Seite als Affront empfunden, ist aber in vielen Punkten überzeugend.

Abgesehen von Gonzalo Sánchez' materialreicher Arbeit über die *Fédération des artistes* (Sánchez 1997) und John Milners oberflächlichem Bildband *Art, War and Revolution in France 1870–1871* (Milner 2000) konzentrierten sich die Publikationen der letzten Jahre auf zwei Gegenstände: die Karikatur und die Photographie. Bertrand Tillier und Robert J. Goldstein untersuchten die Karikatur in Bezug auf ihre politische Bedeutung in der Dritten Republik (Tillier 1997, Goldstein 1989), daneben stellten zahlreiche Forscherinnen – getragen von der Dynamik der *gender studies* – die Frage nach der Darstellung von Frauen in den Karikaturen der Commune (Siebe 1988, Gullickson 1991, Schapira 1991, Siebe 1991, Schmausser-Strauss 1995). Während die Karikaturen schon im 19. Jahrhundert die Beachtung der Autoren geweckt hatten, wurden die Photographien jetzt erstmals von der Forschung entdeckt. Das erwachende Bewusstsein für den wichtigen Rang der Commune in der frühen Photographiegeschichte inspirierte interessante Studien darüber, wie Photographien für die konservative Propaganda instrumentalisiert worden waren und welche Rolle sie für die Malerei gespielt hatten (English 1983, English 1984, Lapostolle 1989, Bruson 1991, Petitjean 1995, Przyblyski 1995).

Kein Neuland betrat daher das Musée d'Orsay im Jahr 2000 mit den Ausstellungen *Courbet et la Commune* und *La Commune photographiée*. Dennoch brach das Museum auf diese Weise ein Tabu: Eine Ausstellung zur Commune hatte es in der Stadt Paris oder in einem nationalen Museum noch nie zuvor gegeben. Zu der „Nobilitierung“ von 1871 haben sicherlich die Mitarbeiter des Musée d'Art et d'Histoire im traditionell „roten“ Vorort Saint-Denis beigetragen, die sich schon seit längerer Zeit für eine stärkere Auseinandersetzung mit der Commune einsetzen. Zwei Kataloge (*Courbet et la Commune* 2000, *La Commune photographiée* 2000) und eine Sonderausgabe der Museumszeitschrift 48/14 begleiteten die Ausstellungen – es bleibt abzuwarten, ob sie den Impuls zu neuen Frage-

stellungen gegeben haben. Tatsächlich bietet die Commune für neue Forschungen weiterhin reiches Material, da bedeutende Teile der Commune-Bilder bis heute unentdeckt geblieben sind. Obwohl die Werke der großen Heroen Manet und Courbet schon ausführlich untersucht worden sind, wurden die wichtigen Arbeiten von Ernest Pichio, Charles Castellani, Maurice Boutet de Monvel, André Devambeze oder Paul Moreau-Vauthier bisher kaum beachtet. Auch der hochinteressante Komplex der Bilderbogen, Zeitschriften- und Buchillustrationen ist noch nahezu unerforscht und bietet somit Stoff für zukünftige Studien.

## Zur Methodik: Politische Ikonographie, Erinnerungskultur, Bildwissenschaft

Die Bildwelt der Commune ist inhaltlich wie stilistisch und medial heterogen; die Anzahl der Commune-Bilder geht in die Hunderte, vielleicht Tausende. Ihre Untersuchung erfordert deshalb einleitend eine kurze methodische Überlegung, um das besondere Erkenntnisinteresse der Autorin deutlich zu machen, das sich von dem vieler vorhergehender Autoren unterscheidet. Nicht „wie es denn wirklich gewesen sei“ (Leopold v. Ranke) interessiert, sondern die Wirklichkeit der Bilder, die Bedingungen ihrer Entstehung wie ihrer Rezeption. Man darf die Bilder der Commune daher nicht – wie oft geschehen – als Abbildungen der historischen Realität missverstehen, sondern muss sie als die Produkte medialer und politischer Mechanismen sehen. Vorbilder dieser Herangehensweise sind drei eng miteinander in Beziehung stehende Forschungsansätze, die sich mit den Stichworten Politische Ikonographie, Erinnerungskultur und Bildwissenschaft charakterisieren lassen:

Etwa gleichzeitig, aber unabhängig voneinander, begannen Historiker und Kunsthistoriker die Funktion und Wirkung von Kunstwerken in politischen Zusammenhängen zu betrachten. Dieser Ansatz, der unter der Bezeichnung „politische Ikonographie“ reüssiert hat, beschäftigt sich – um Martin Warnke zu paraphrasieren – mit der aktiven Rolle von Bildwerken im politischen Raum.<sup>7</sup> Eine Vorreiterrolle für die französische Forschung spielte der Historiker Maurice Agulhon mit seiner 1979 veröffentlichten Arbeit *Marianne au combat* über die republikanische Symbolik zwischen 1789 und 1880.<sup>8</sup> Seitdem sind zahlreiche wichtige Publikationen von Kunst- und Kulturwissenschaftlern (gerade in den USA) zu diesem Themenkomplex erschienen.<sup>9</sup> Da die Commune-Bilder bei der Wahrnehmung und Gestaltung politischer Prozesse in der Dritten Republik eine wichtige Rolle spielten, bildet die Frage, wie diese Bilder zur Fortsetzung des politischen Konflikts instrumentalisiert wurden, einen roten Faden der nachfolgenden Untersuchung.

---

7. Siehe u. a.: Warnke 1992.

8. Adrian Rifkin hat diese Arbeit allerdings scharf kritisiert, indem er Agulhon eine rein ikonographische Sichtweise vorwarf, die die Ambiguität der politischen Symbole vernachlässige. Siehe: Rifkin 1983, S. 371.

9. Hervorzuheben sind Miriam R. Levins 1986 erschienenen Buch über die republikanische Kunstpolitik sowie June Hargroves Untersuchung der Pariser Denkmäler von 1989.

Für diese Arbeit ebenso maßgeblich ist das Interesse am kulturellen Gedächtnis der Gesellschaft, dessen Erforschung auf Studien des Soziologen Maurice Halbwachs zurückgeht. Das *Lieux de mémoire*-Projekt (1984–92) des französischen Historikers Pierre Nora ist für alle folgenden Untersuchungen zu kollektiver Erinnerung und ihrer identitätsstiftenden Bedeutung für die Nationalstaaten des 19. Jahrhunderts maßgebend geworden.<sup>10</sup> Nora hat die Offenheit und Lenkbarkeit der so genannten Gedächtnisorte betont: „[La] mémoire en effet est un cadre plus qu'un contenu, un enjeu toujours disponible, un ensemble de stratégies, un être-là qui vaut moins par ce qu'il est que par ce que l'on en fait.“<sup>11</sup> Der Gedächtnis- und Erinnerungsdiskurs ist mittlerweile zu einer festen Größe in den Kultur- und Geisteswissenschaften avanciert. Wie bereits Madeleine Rebérioux in ihrem Beitrag zu den *Lieux de mémoire* dargelegt hat, stellt die Commune einen besonderen Gedächtnisort dar, da er sich außerhalb der nationalen Erinnerungskultur etablierte. Die Bilder, die hierbei eine entscheidende Rolle spielten, stehen im Zentrum dieser Arbeit.

Der dritte methodische Schwerpunkt verbindet sich mit dem – von Gottfried Böhm, Hans Belting und William J. T. Mitchell geprägten – Begriff des „pictorial turn“ oder „iconic turn“, der Wende zum Bild, die das Zeitalter des Logos beendet haben soll. Es bleibt abzuwarten, wohin die momentane Diskussion um die Kunstgeschichte als leitende „Bildwissenschaft“ das Fach in Zukunft führt.<sup>12</sup> Immerhin hat die Forschung, angeregt durch den Siegeszug der neuen Bildmedien und unter Berufung auf den „Bildhistoriker“ Aby Warburg, damit begonnen, das Bild in all seinen Erscheinungsformen zu erschließen. Inzwischen sind zahlreiche Studien erschienen, die sich Motiven und Darstellungsstrategien von populären Bildern und der Interaktion unterschiedlicher visueller Medien widmen.<sup>13</sup> Auch nachfolgend sollen Bilder betrachtet werden, die einem akademischen oder einem auf die Avantgarde fixierten Kunstbegriff nicht genügen, da nicht die kanonisierte Hochkunst, sondern die Techniken und Strategien der massenhaft rezipierten Bildmedien für diese Arbeit von Interesse sind.

Erst eine Herangehensweise, die diese drei Ansätze – Politische Ikonographie, Erinnerungs- und Bildgeschichte – miteinander verbindet, ermöglicht eine Untersuchung, die die Commune-Bilder in ihrer Komplexität erfasst und sie nicht zur scheinbaren Rekonstruktion der historischen Ereignisse missbraucht.<sup>14</sup>

---

10. Auch in Deutschland erwachte rasch das Interesse am Modell des „Gedächtnisortes“. Es ist bis heute ungebrochen. Zu nennen wären beispielsweise die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann, die Aufsatzsammlung *Nation und Emotion* von 1995 sowie die seit 2001 erscheinenden *Deutschen Erinnerungsorte*. Interessanterweise ist auch schon der Begriff „Gedächtnisbildern“ verwendet worden; es wurde jedoch noch kein ernsthafter Definitionsversuch unternommen. Siehe: Gedächtnisbilder 1996; Diers 1997, S. 9.

11. *Les lieux de mémoire* 1984–1992, Bd. 1, S. 15f.

12. Stefan Germer hat prognostiziert: „Für die Forschung der kommenden Jahre dürfte der Bereich der Bildproduktion zunehmend wichtiger werden [...]. [...] Für das Fach Kunstgeschichte ergibt sich deshalb die methodologische Notwendigkeit, dem elaborierten Apparat für die Analyse von Kunstwerken ein gleichwertiges Instrumentarium zur Auswertung von Bildern an die Seite zu stellen, um auf diesem Weg zu einer übergreifenden Kulturwissenschaft zu werden.“ Germer 1997, S. 33.

13. Besonders interessant waren in dieser Hinsicht die Studien zur Historienmalerei im späteren 19. Jahrhundert, die sich zunehmend Verfahren der modernen Bildmedien aneignete. Zu nennen sind vor allem die beiden Aufsatzbände *Die Mobilisierung des Sehens* von 1996 und *Bilder der Macht* von 1997.

14. Wie es zum Beispiel Joël Petitjean für die Photographien zur Commune fordert: „[...] un examen attentif et systématique des photographies, afin d'en extraire le maximum d'informations historiques, reste encore [...] à effectuer.“ Petitjean 1995, S. 1.

## Zum Gegenstand: die drei Bildmedien, die drei historischen Phasen

Der Großteil der Commune-Darstellungen fällt nicht unter den Begriff der Hochkunst, sondern muss der „Bildproduktion“ zugerechnet werden – eine Unterscheidung im Sinne von Stefan Germer, der in Bezug auf das französische Ereignisbild nach 1850 zwischen „Kunstwerken“ und „Bildern“ differenziert hat: „Ein Kunstwerk verweist auf seinen Autor, beim Bild überwiegt das Dargestellte Art und Akt der Darstellung. [...] Ein Kunstwerk will um seiner selbst, ein Bild um seines Themas willen betrachtet werden. [...] Kunstwerke werden in erster Linie auf den bereits bestehenden Fundus von Kunstwerken bezogen (und vor diesem Hintergrund bewertet). Bilder hingegen müssen sich in Konkurrenz mit der übrigen gesellschaftlichen Bildproduktion (von der Werbung bis zur Reportage) bewähren.“<sup>15</sup> Dieser Definition zufolge könnte man nahezu alle Darstellungen der Commune als „Bilder“ bezeichnen – gleich ob Salongemälde, Bilderbogen oder Schlossruine. Im Unterschied zum technisch als Photographie, Gemälde etc. benennbaren Werk lässt sich der Terminus „Bild“ noch ausweiten: Er kann im Folgenden auch Ansichten (beispielsweise der Stadt) oder Vorstellungsbilder von einer geschauten, erinnerten oder konstruierten Wirklichkeit bezeichnen. Dabei interessieren im Kontext von kollektiver Erinnerung und Rezeption ausschließlich öffentliche, das heißt mit einer politischen, ästhetischen oder kommerziellen Wirkungsabsicht auf ein spezifisches Publikum hin produzierte und breit rezipierte Bilder.<sup>16</sup>

Da die Funktion dieser Bilder im Kontext der Dritten Republik im Zentrum steht, bleibt der Blick auf Frankreich beziehungsweise die Hauptstadt Paris beschränkt, während auf die Rezeption in anderen Ländern nur gegebenenfalls verwiesen wird.<sup>17</sup> Der Schwerpunkt liegt auf Werken, die einem gewissen Naturalismus verpflichtet sind und die Ereignisse ohne satirische Verzerrung darstellen. Karikaturen, die von den zeitgenössischen Rezipienten in erster Linie als Polemik wahrgenommen und interpretiert wurden, bleiben größtenteils ausgeklammert, zumal diesem Komplex schon zahlreiche Studien gewidmet worden sind.

Die nachfolgend untersuchten Bilder lassen sich drei verschiedenen Medienbereichen zuordnen: Der Blick gilt zunächst den populären Medien, deren Bilder meist ohne großen künstlerischen Anspruch und häufig mittels moderner Reproduktionstechniken für einen

- 
15. Germer 1997, S. 33. – In eine ähnliche Richtung ging Werner Hofmann schon 1960, als er – unter Berufung auf Hermann Beenken – zwischen dem Kunst- und dem Bildbedürfnis des Publikums unterschied. Hofmann <sup>2</sup>1974, S. 112.
  16. Werke, die bis 1914 nur in privaten Rahmen zu sehen waren (wie zum Beispiel die Zeichnungen von Gustave Courbet) sind nicht Gegenstand dieser Arbeit, aber finden sich teilweise im Künstlerkatalog (KK) erfasst.
  17. Die außergewöhnliche bildliche Rezeption der Commune in England verdient eine eigene Studie, nicht nur, weil Walter Cranes Holzschnitt-Hommage *To the memory of the Commune* von 1891 zu den am häufigsten reproduzierten Bildern der Commune gehören dürfte. Zeitschriften wie *The London Illustrated News*, *The Penny Illustrated Paper* oder *The Graphic* berichteten 1871 ausführlich und hervorragend illustriert von den Ereignissen. Die ersten Ruinen-Touristen nach dem Ende der Kämpfe kamen aus England. Engländer begannen bereits 1871 populäre Publikationen zur Commune zu sammeln und zahlten dafür Preise, die die Verwunderung der Franzosen erregten. Außerdem wurden zahlreiche Veröffentlichungen zur Commune in London verlegt und auch die einzige öffentliche Ausstellung von Ernest Pichios Skandalgemälde *Le triomphe de l'ordre* fand dort statt.

breiten Adressatenkreis produziert wurden, die eine gewisse Aktualität beanspruchten und von denen politische Impulse ausgingen. Information und Unterhaltung, Propaganda und Kommerz gingen hierbei eine schwer trennbare Verbindung ein. An zweiter Stelle steht die traditionelle Malerei, in der sich das kulturell dominierende Bürgertum<sup>18</sup> seiner ästhetischen wie politischen Identität versicherte. Die Produktion und Rezeption dieser Werke wurde durch den institutionellen Kontext von Akademie, Salon und Museum bestimmt. Als drittes Medium kommt der Stadtraum hinzu, da auch der öffentliche Raum der gezielten Vermittlung von politischen, ästhetischen oder moralischen Bildern diente. Die Gestaltung der städtischen Topographie, sei es durch den Bau von Barrikaden oder Denkmälern, sei es durch die Zerstörung oder Erhaltung von Bauten, unterlag am stärksten der regierenden Macht.

Diese Medien werden in drei chronologisch aufeinander folgende, politisch wie kulturell deutlich abzugrenzende Zeitabschnitte unterteilt und untersucht.

Der erste Teil behandelt die siebziger Jahre, in denen die autoritären, sehr konservativen Staatspräsidenten Thiers und MacMahon regierten. Sie machten die Kommunarden<sup>19</sup> für die Schrecken des so genannten *année terrible* verantwortlich, leugneten dagegen die blutige Repression. In dieser Zeit entstanden die meisten Bilder der Commune, verbreiteten sich massenhaft in Zeitschriften- und Buchillustrationen, Photographien, Bilderbogen und ähnlich billig produzierten Graphiken. Während die Regierung die populären Bildmedien kaum reglementieren konnte, übte sie im Salon und im öffentlichen Raum eine strenge Kontrolle über unerwünschte Werke aus.

Der zweite Zeitraum setzt mit dem Wahlerfolg der Republikaner ein, der 1879 den Wechsel zur parlamentarischen Republik herbeiführte. Nachdem eine Amnestie für die Kommunarden erlassen worden war, herrschte die Erwartung, dass dieses Kapitel der Vergangenheit nun abgeschlossen sei. Die Regierung propagierte den „Blick nach vorn“ und hoffte die Bürger durch eine gezielte Kulturpolitik für sich einzunehmen. Den Höhepunkt republikanischer Selbstdarstellung bildete die Weltausstellung von 1889. Auf Seiten der Linken formierte sich dagegen nur zögerlich eine Kultur der Erinnerung, als deren wichtigster Bezugspunkt der *mur des fédérés* auf dem Friedhof Père-Lachaise erschien.

Der dritte Abschnitt beginnt mit den frühen 1890er Jahren. In dieser Zeit veränderten die erstarkenden sozialistischen Bewegungen und die Dreyfus-Affäre die politischen Fronten und schufen dadurch neuen Definitions- und Bildbedarf. Auf der einen Seite wurde die Commune jetzt vom republikanischen Bürgertum für sein Geschichtsbild vereinnahmt. Auf der anderen Seite stilisierte eine neue Künstlergeneration, leibliche oder geistige Söhne der einstigen Kommunarden, die Commune zu ihrem revolutionären Ideal-

---

18. „Bürgertum“ wird definiert als die zu dieser Zeit politisch, wirtschaftlich und kulturell führende, in ihren Werten, ihrer Bildung und Lebensform prägende gesellschaftliche Schicht. Der Begriff überschneidet sich mit dem der „Bourgeoisie“, der nicht nur die marxistisch definierte kapitalbesitzende Klasse (das Industriebürgertum), sondern auch die Gesamtheit der *bourgeois* (die nicht-aristokratische Elite der Gesellschaft) bezeichnet. So empfand sich das französische Großbürgertum selbst als *bourgeoisie*. Zur Definition siehe: Bürgertum 1995.

19. Während unter der Commune die Bezeichnung *fédérés* gebräuchlich war, hat sich heute der Begriff *communards* durchgesetzt. Im folgenden werden sie synonym verwendet. Zur Geschichte und Bedeutung der Begriffe *commune* und *communard* siehe auch: Noël 1978, Bd. 1, S. 154f.

modell. Unter ihrem Einfluss wurde der *mur des fédérés* endgültig zu dem Bild, das bis heute unsere Vorstellung von der Commune bestimmt.

Der Erste Weltkrieg markiert das Ende der Untersuchung, da mit ihm die Gegensätze innerhalb der Nation schlagartig an Bedeutung verloren. Im Kampf gegen den gemeinsamen Feind bildeten die einstigen Gegner eine Front, während die Erinnerung an die Commune in den Hintergrund rückte. In den folgenden Jahren endete mit dem Tod der letzten Zeitzeugen die lebendige Rezeption der Ereignisse von 1871. Stattdessen begann die internationale kommunistische Bewegung, die Commune für sich zu reklamieren. Als historisches Modell diente sie Schriftstellern, Komponisten und bildenden Künstlern wie Bert Brecht, Luigi Nono und Bernhard Heisig zur exemplarischen Auseinandersetzung mit den Ideen und Idealen des Sozialismus.<sup>20</sup> In Frankreich dagegen blieb das Bild der Commune weitestgehend so bestehen, wie es Ernest Pichio, Théophile-Alexandre Steinlen und weitere Sympathisanten bereits vor dem Krieg geprägt hatten.<sup>21</sup>

Der Blick auf die Bilder der Commune, die 1871 bis 1914 in Frankreich entstanden, wirft zahlreiche Fragen auf: Wie prägten Entstehungszeit und Medium die Generierung dieser Bilder? Wer bestimmte ihre Entstehung und Verbreitung? Welche Rolle spielten diese Bilder in der politischen Auseinandersetzung? Und schließlich die vielleicht zentrale Frage, die schon viele Autoren beschäftigt hat: Warum fehlt ein bedeutendes Kunstwerk zur Commune? Zahlreiche Historiker haben diese Frage bereits gestellt, aber nur wenige haben den Versuch einer Antwort unternommen – ein Gefühl der Unbefriedigtheit blieb den meisten.<sup>22</sup> Gerade der Umstand, dass kein Werk vom Range Delacroix' *Liberté guidant le peuple* entstand, hat viel Ratlosigkeit hervorgerufen. Der gängige Hinweis auf die mehr oder weniger direkte Zensur durch offizielle Institutionen bietet keine ausreichende Erklärung, denn die Bildproduktion dieser Zeit entzog sich zunehmend staatlicher Lenkung, wie der unaufhaltsame Erfolg der künstlerischen Avantgarde beweist. Im Laufe dieser Arbeit wird sich erweisen, ob es das viel beschworene „große Werk“ nicht doch gegeben hat. Möglicherweise haben ein sehr traditionelles Bildverständnis, eine einseitige Beschränkung des Materials oder bloße Unkenntnis der Materie den bisherigen Untersuchungen den Blick darauf verstellt. Wie bereits der Gliederung zu entnehmen ist, verfolgt diese Arbeit die These, dass sich der „fehlende Delacroix“ eher mit einem medialen denn mit einem politischen Phänomen erklären lässt.

Die vorliegende Arbeit nähert sich ihrem Thema in drei Teilen: Der folgende Teil gibt eine kurze, vergleichende Übersicht über die Ikonographie der Revolutionen vor 1871 und diejenigen Bilder, die den Bildkanon der Commune konstituierten. Im Hauptteil soll anhand von charakteristischen und repräsentativen Beispielen aus den drei genannten Medienkomplexen ausführlicher analysiert werden, auf welche Weise und mit welcher

---

20. Als bedeutende künstlerische Arbeiten, die nach 1918 die Commune thematisiert haben, sind vor allem Bertolt Brechts Theaterstück *Die Tage der Commune* von 1948/49, Luigi Nonos Musiktheaterstück *Al gran sole carico d'amore* von 1975 und Bernhard Heisigs seit den 1950er Jahren fortgeführte Folge von Graphiken und Gemälden zu nennen.

21. Eine Ausnahme bildet die eigenwillige Comic-Trilogie von Jacques Tardi nach Jean Vautrins Roman „Le cri du peuple“, deren dritter Band 2003 im Verlag Casterman erschienen ist. Ein Zusatzband erschien 2004.



Absicht die Commune dargestellt wurde und wie sich Qualität und Quantität der Bilder, ihre Beziehung zueinander, ihre Funktion und Wirkung im Laufe der Zeit veränderten. Einen selbständigen Teil bildet der Künstlerkatalog (KK), der – auf der Basis von zahlreichen zeitgenössischen Quellen – über hundert Maler, Graphiker und Bildhauer mit ihren Werken vorstellt und damit die Vielfalt der sozialen, politischen und künstlerischen Perspektiven auf die Commune kaleidoskopartig aufzeigt.

- 
22. Wie die nachfolgenden Zitate aus fast fünfzig Jahren Forschungsgeschichte zeigen, beschränkten sich die meisten Autoren auf die Benennung des Problems. Dass die populären Medien im Vergleich zur bürgerlichen Malerei erstaunlich produktiv waren, haben Kaplow, Nochlin und Reff bemerkt, allerdings nicht näher untersucht: „Certains s'étonnent que la Commune [...] n'ait pas laissé de traces marquantes dans les arts plastiques. [...] Mais [...] c'est autre chose qu'il faut savoir voir, et d'abord l'effort accompli par les artistes eux-mêmes pour créer les bases matérielles, morales et politiques qui devaient présider [...] à l'élaboration de très grandes œuvres d'art.“ Taslitzky 1951, S. 61; „On s'étonne parfois que la Commune n'ait pas donné naissance à de grandes œuvres d'art contemporaines. C'est croire qu'un art nouveau pouvait naître, comme mécaniquement, dans quelques semaines révolutionnaires.“ Joly 1970, S. 213; „There were precious few works of art produced during or immediately inspired by the Commune. [...] art of the kind that could be produced on the spot, art that chronicles and takes an immediate political position flourished under the Commune.“ Kaplow 1973, S. 158–160; „Wenn es der sogenannten hohen Kunst in den meisten Fällen auch nicht gelang, einen Begriff von der Aktualität oder den Idealen der Commune zu vermitteln, so war jedenfalls die volkstümliche Kunst [...] in dieser Hinsicht bemerkenswert erfolgreich.“ Nochlin 1978, S. 257; „For the history of art, the most remarkable fact about the Paris Commune of 1871 is that it inspired no work of art comparable in symbolic power to David's ‚Death of Marat‘, Delacroix's ‚Liberty Leading the People‘ in 1830, or Daumier's ‚Uprising‘ in 1848. [...] Caricatures, photographs, and prints of all kinds abounded, but those were largely ephemeral, serving the political or journalistic needs of the moment.“ Reff 1982, S. 201; „For complex reasons that range from government censorship to the difficulty of forming a transcendental response worthy of current definitions of art, neither the war nor the Commune produced a corpus of work [...] addressed to the significant issues.“ Robinson 1987, S. 285; „Ne serait-on pas, pour une fois – en comparaison de 1789, 1830 ou 1848 -, devant une révolution sans peinture?“ Tillier 2000, S. 83.

# I. DIE IKONOGRAPHIE DER COMMUNE

## A. Die revolutionäre Ikonographie vor 1871

Die Bilder der Commune sind ohne ältere Bildtraditionen nicht denkbar. Sie entstanden vor dem Hintergrund einer in den Revolutionen von 1789, 1830, 1848 und im Aufstand von 1851 gewachsenen Ikonographie. Der folgende Überblick soll daher zeigen, welche Bilder bereits vor 1871 existierten und wie sie sich ab 1871 veränderten, welche Bilder verdrängt wurden und welche neu hinzukamen, bis sich ein eigener Bildkanon der Commune herausbildete.

Die politische Konstellation der Revolution von 1789 spiegelte sich in der Ikonographie dieser Zeit. 1789 hatte sich der dritte Stand geschlossen gegen den König erhoben und viele Angehörige der beiden ersten Stände hatten sich ihm angeschlossen. Die Revolution führte über die Abschaffung des Feudalismus und die konstitutionelle Monarchie zur Ersten Republik. Scheinbar verwirklichten in der großen Revolution alle gesellschaftlichen Schichten gemeinsam die Devise *Liberté, Egalité, Fraternité*.<sup>23</sup> Viele Beispiele deuten darauf hin, dass die Künstler deshalb Darstellungen eines großen Kollektivs favorisierten, das zu einem Körper zu verschmelzen scheint und von einem gemeinsamen Willen bestimmt handelt – sei es beim Ballhauschwur, beim Sturm auf die Bastille oder bei der Errichtung von „Freiheitsbäumen“. Die Dynamik dieser Massenszenen zog sogar den Betrachter mit ins Bild hinein, wie Wolfgang Kemp am Beispiel von Jacques-Louis Davids berühmter Darstellung *Le serment du Jeu de Paume* dargelegt hat (Abb. 1).

Vier Jahrzehnte später ergab sich – politisch wie ikonographisch – ein ganz anderes Bild: Nachdem in den Julitagen des Jahres 1830 das Bürgertum mit Unterstützung der unteren „Klassen“ den Bourbonenherrscher Charles X. gestürzt hatte, etablierte sich unter Louis-Philippe d'Orléans eine liberale konstitutionelle Monarchie. Der „Bürgerkönig“ pflegte sich als gemäßigter Revolutionär zu inszenieren. So wurden unter seiner Regierung monumentale Barrikadenbilder in Auftrag gegeben und Eugène Delacroix' *La Liberté guidant le peuple* angekauft, das Vorbild und Maßstab für die Barrikaden- und Revolutionsbilder aller nachfolgenden Generationen wurde (Abb. 2).<sup>24</sup> Auch die populären Bilder von 1830 zeigten häufig Barrikaden, die Schauplatz dramatischer und pathetischer Szenen waren. Michael Marrinan hat die typische Ikonographie dieser Bilder beschrieben: „[...] a favored popular image of the July Revolution combined a barricade, the tricolor, and a charging figure – usually a polytechnicien.“<sup>25</sup> Ein gutes Beispiel für diesen Bildtypus stammt

23. Zur Ikonographie von 1789 siehe vor allem: Kemp 1973; Hunt 1984; Herding / Reichardt 1989.

24. Dass Delacroix' Gemälde bald in der politischen Versenkung verschwand, ist eine andere Geschichte: „The Interior Ministry [...] evidently bought the picture in good faith, because it was shown at the Luxembourg Museum during 1832. Its subsequent removal was less a specific act than the reflection of a general trend in which growing political strife and a hardening of the government's conservatism under Périer spurred a drive to suppress all potentially seditious images.“ Marrinan 1988, S. 68.

25. Marrinan 1988, S. 69.

von Hippolyte Bellangé, der das solidarische Zusammenstehen auf der Barrikade darstellte (Abb. 3). Viele Künstler thematisierten die Einigkeit des Dritten Standes in der Auflehnung gegen den verhassten Monarchen. Noch ignorierten die Bilder die bürgerliche Unterdrückung der revolutionären Kräfte und die wachsende Spaltung der Gesellschaft.<sup>26</sup>

Im Februar 1848 hatten Arbeiterschaft und Bourgeoisie noch gemeinsam gekämpft, doch nur wenige Monate später war das Auseinanderbrechen ihrer Allianz nicht mehr zu übersehen. Während die einen radikale Veränderungen forderten, setzten die anderen eine liberal-großbürgerliche Republik durch, in der sich das Second Empire ankündigte. Obwohl das Großbürgertum General Cavaignac gegen die Juni-Aufständischen unterstützte und es in Straßenschlachten über 3 000 Tote gab, propagierten zahlreiche Bilder weiterhin die Solidarität der Stände beim Straßenkampf. Sie zeigten, wie der Arbeiter in seiner Bluse und der Bourgeois mit Zylinder gemeinsam hinter der Barrikade stehen, ja sich sogar demonstrativ die Hand geben (Abb. 4).<sup>27</sup> Nur wenige Künstler erkannten den historischen Bruch, der sich abzeichnete. Solch ein scharfsichtiger Beobachter war Ernest Meissonier, dessen Gemälde *La barricade*<sup>28</sup> unbarmherzig demonstrierte, dass in den Augen des Bürgertums jede Rebellion als anonymer Leichenhaufen zu enden habe (Abb. 5).

Wenig später beendete der Staatsstreich von Napoléon III. die Zweite Republik. Doch selbst unter dem Second Empire gab es noch Künstler, die an ihren revolutionären Idealen festhielten: 1869 thematisierte der Maler Ernest Pichio den Widerstand, der sich einst gegen Napoléon III. erhoben hatte. Sein Gemälde *La mort du député Alphonse Baudin sur la barricade du Faubourg Saint-Antoine, le 3 décembre 1851* zeigt Vertreter der verschiedenen Klassen gemeinsam hinter einer Barrikade – ein letztes Mal erschien die Revolution von 1789 als historisches Vorbild (Abb. 6).<sup>29</sup> Angeblich hatte ein Arbeiter dem republikanischen Abgeordneten die höhnische Frage gestellt: „Croyez-vous que nous allons nous faire tuer pour conserver vos 25 francs par jour?“, worauf dieser geantwortet haben soll: „Vous allez donc voir comment on meurt pour 25 francs.“<sup>30</sup> Diese Anekdote illustrierte die in der Realität längst brüchige Überzeugung, Bürger und Arbeiter müssten letztendlich für dieselben Ziele eintreten.

26. Zur Bildwelt der Juli-Revolution siehe: Dayot o. J. [um 1900]; Agulhon 1979. Vgl.: Alain Pauquet: Les représentations de la barricade dans l'iconographie de 1830 à 1848. In: *La barricade 1997*, S. 97–112.

27. Zur Darstellung der Ereignisse von 1848 in Frankreich siehe: Clark 1973; Le Men 1998; Gaechtgens 2000.

28. Das Gemälde trug zuerst den Titel: *La barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848*. Meissonier zog es 1849 kurzfristig vom Salon zurück und zeigte es erst 1850–51 unter dem Titel *Souvenir de la guerre civile*. Siehe: Hungerford 1979; Hungerford 1993.

29. So hält Baudin in der Hand die Erklärung der Menschenrechte von 1789. Zur Ikonographie Baudins siehe: Jacques-Olivier Boudon: Baudin et la barricade du 3 décembre 1851. In: *La barricade 1997*, S. 235–249.

30. Zitiert nach: Musée Carnavalet 1986, S. 106.

## B. Der spezifische Bildkanon der Commune

Der Aufstand von 1871 unterschied sich grundsätzlich von den vorhergehenden Revolutionen, da er kein dauerhaftes neues politisches Gebilde konstituierte, sondern mit großer Härte niedergeschlagen wurde. Letztlich kam der Konflikt der Regierung mit den Aufständischen einem Bürgerkrieg gleich: Während auf der einen Seite die Bourgeoisie eine Allianz mit den alten Feinden der Revolution (Landbevölkerung, Klerus, Militär und Adel) einging, standen auf der anderen Seite Kleinbürger, Handwerker und Arbeiter. Der Kampf dieser gegnerischen Seiten spielte in den Bildern eine weitaus größere Rolle als die tatsächliche Regierung der Commune. Der Beginn der Rebellion auf dem Montmartre, die Ausrufung der Commune vor dem Hôtel de Ville und die Ereignisse der folgenden Wochen traten fast völlig hinter die so genannte *semaine sanglante* zurück. Nur die Erschießung der Generäle am 18. März und der Sturz der Vendôme-Säule am 16. Mai, also die gewalttätigsten Momente, wurden fast ebenso häufig abgebildet wie die Kämpfe der letzten Maitage. Obwohl sich viele Darstellungen politisch nicht eindeutig zuordnen lassen, kann man zwei Tendenzen benennen: Bis zum Regierungswechsel von 1879 überwog die konservative Propaganda, die die Verbrechen der Kommunarden, vor allem die Erschießungen und Zerstörungen, anprangerte. Dagegen dominierten ab den neunziger Jahren die Bilder der anarchistischen Bewegung, die die Opfer der Commune zu Helden der proletarischen Revolution stilisierte.

Wie dieser kursorische Überblick bereits andeutet, ist fast allen Bildern der Commune gemeinsam, dass sie Gewalt, Chaos und Verwüstung darstellen. Im Vergleich zu den Revolutionen und Aufständen zuvor gewannen solche Bilder 1871 eine außergewöhnliche Präsenz. Diese Feststellung wirft die Fragen auf, welche Zerstörungen gezeigt wurden, wer als Zerstörer dargestellt wurde und welche ästhetische und politische Wirkung die Bilder der Zerstörung hatten. Einige signifikante Beobachtungen, die im Hauptteil dieser Arbeit ausführlicher erläutert werden sollen, lassen sich jetzt bereits festhalten: Die Bilder zeigen fragmentarische, verwundete oder tote Körper, wobei der „Stadtkörper“ in der ersten Zeit eine weitaus größere Rolle spielt als die menschlichen Körper. Je nach politischer Couleur stellen die Künstler die Regierungstruppen oder die Aufständischen als Verursacher der Zerstörung dar; diese Bilder lassen sich der „rechten“ und „linken“ Propaganda zuordnen. Gleichzeitig gewinnt man bei vielen Bildern den Eindruck, dass die Frage nach den konkreten „Tätern“ an Bedeutung verliert. Diese Bilder erlauben unterschiedliche Interpretationen. Man kann sie als die Versinnbildlichung der gestörten beziehungsweise zerstörten Identität der französischen Gesellschaft interpretieren.<sup>31</sup> Sie lassen sich aber auch auf andere Weise deuten. Patriotismus und christliche Moral, Sensationslust, Zivilisationskritik und romantische Ästhetik überlagerten sich bei der Produktion und Rezeption dieser Bilder auf ambivalente Weise. Die wichtigsten Beispiele dieses spezifischen Bildkanons seien im Folgenden kurz beschrieben und bewertet.

---

31. Während es zur Wirkung der gezielten, städtebaulich motivierten Zerstörungen im Stadtbild von Paris zahlreiche Untersuchungen gibt, fehlen Studien zur Wahrnehmung der willkürlichen Zerstörungen. Réau 1959 und Gamboni 1998 geben hierzu kaum Hinweise, da sie sich allein auf die politischen Ziele der Zerstörer konzentrieren.

## 1. Die Menge

In der großen Revolution von 1789 war die Menschenmenge erstmals als politischer Protagonist aufgetreten. Wolfgang Kemp hat beschrieben, welchen Schock diese Erfahrung nicht nur für die Aristokratie, sondern auch für das Bürgertum bedeutete: „Das Bürgertum hatte damals erleben müssen, wie die Menge zum ersten Mal als historisch aktive Macht auftrat und wie diese Macht Formen politischen Handelns entwickelte, die dem Bürger auf Grund seiner sozialpsychologischen Voraussetzungen unzugänglich blieben.“<sup>32</sup> Diese historische Veränderung warf zugleich für die bildende Kunst formale Probleme auf. Nach Kemp's Analyse entwarfen die Maler eine „kollektive“ und „solidarische“ Perspektive, die sich von der vormals bürgerlich distanzierenden Sichtweise unterschied, um die revolutionäre Menge darzustellen. Langsamer als die Künstler reagierte die Theoriebildung auf die neue politische Größe: Erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts begann sich der Begriff der „Masse“ zu definieren, deren systemverändernde Energie die einen begeisterte, die anderen bestürzte.<sup>33</sup> Man kann sagen, dass erst mit der Commune die Masse endgültig ins politische Bewusstsein rückte.

Auf den Bildern der Commune erschien die Masse – je nach Sichtweise – erhehend oder bedrohlich. Während die Commune Paris regierte, zeigten viele Zeitschriftenillustrationen und Photographien die Menge als positiv konnotierten politischen Akteur: Bei der Proklamation der Commune vor dem Hôtel de Ville oder beim Sturz der Vendôme-Säule handelte sie gemeinschaftlich, wohlorganisiert und zielgerichtet (Abb. 7). Dagegen sahen konservative Maler wie Jean-Baptiste Carpeaux (KK14–16) und Maurice Boutet de Monvel (Abb. 31, KK11) in der Masse nur einen gewalttätigen Pöbel, der die gesellschaftliche Ordnung ins Chaos reißt. Die meisten Werke zeigten die Menge jedoch in ihrer Ohnmacht und ihrem Zusammenbruch. Nachdem die Einzelnen ihre Individualität hinter sich gelassen hatten, um zu einer revolutionären Kraft zu verschmelzen, wurden sie im Tod zu einer amorphen Masse von anonymen Leichen (KK70). Der Aufstand der Masse endete im Massengrab.

Diese Bilder entsprechen der Realität: Die Aufständischen hatten den Versailler Truppen kaum Widerstand leisten können, da diese militärtechnisch, zahlenmäßig und strategisch weit überlegen waren. Eine Serie von Gemälden Gustave Boulangers zeigt anschaulich, mit welcher Stärke die Regierungsarmee gegen die Hauptstadt anrückte (KK6–10). Die Einnahme von Paris kostete die Soldaten nur geringe Verluste, während auf Seiten der Pariser Bevölkerung 20 000–30 000 Menschen starben. Robert Tombs spricht aus diesem Grund von einer bis dahin ungekannten „modernité du massacre“<sup>34</sup>, die in zahlreichen Gemälden und Illustrationen Niederschlag gefunden hat. Der Verlust von Würde und Individualität im Tod ist ein zentrales Thema der Commune-Bilder, die sich in die-

32. Kemp 1973, S. 250. Vgl.: Das Volk 1996.

33. Vgl. die entsprechenden Abschnitte in: Reinhart Koselleck / Bernd Schönemann / Karl-Ferdinand Werner: Volk, Nation, Nationalismus, Masse. In: Geschichtliche Grundbegriffe 1972–1992, Bd. 7, S. 141–431.

34. Robert Tombs schätzt allerdings die Anzahl der Toten nach neuer Auswertung der Quellen auf maximal 10 000. Zu allen Angaben siehe: Tombs 1981, S. 325ff.

sem Punkt von den traditionellen Kriegsgemälden derselben Zeit (beispielsweise von Edouard Detaille) signifikant unterschieden: Im Kampf, selbst noch in der Niederlage gegen Preußen, wurden die französischen Soldaten heldenhaft und unverseht dargestellt. Rachel Esner schreibt, die Historienmalerei zum deutsch-französischen Krieg sei „das letzte Beispiel für eine Militärmalerei, in welcher der menschliche Körper noch intakt bleibt, handlungsfähig.“<sup>35</sup> Dagegen zeigten die Bilder der Commune, wie die Kämpfer zerfetzt und ihre Leichen misshandelt wurden (Abb. 8–9). Man kann diesen Verlust an körperlicher Unversehrtheit als Hinweis deuten, dass die Zerstörungen und Verluste des Bürgerkriegs eine andere Qualität besaßen als die Verwüstungen des deutsch-französischen Krieges. Die Verletzungen waren tiefer, weil im Bürgerkrieg – anders als im Kampf gegen einen gemeinsamen Feind – die Einheit der Nation auseinander brach.

Nicht alle Künstler haben allerdings zwischen der Gewalt des Krieges und der Gewalt des Bürgerkriegs klar unterschieden. Gemälde wie Gustave Dorés *L'énigme* (KK47) oder Camille Corots *Le rêve* (KK29) weisen ebenso wie Victor Hugos berühmtes Diktum vom *année terrible* darauf hin, dass die Gesamtheit der Verwüstungen von vielen Zeitgenossen als gleichsam apokalyptische Katastrophe empfunden wurde, die über die Nation herein gebrochen war. Politische Zusammenhänge wurden ganz ausgeblendet. Diesem Gedanken zufolge waren 1870–71 alle Franzosen Opfer der Ereignisse gewesen. Folglich konnte das Bild des Gemetzels auch mit der – nach heidnischer wie christlicher Vorstellung – gemeinschaftsstiftenden und sühnenden Wirkung des Opferblutes assoziiert werden, das die verunreinigende Wirkung menschlicher Verfehlungen aufheben soll. Tatsächlich interpretierten einige Zeitgenossen das Blutbad als moralische Radikalkur. In dieser Suche nach symbolischer Überhöhung zeigt sich die Tiefe der gesellschaftlichen Erschütterung. Sogar ein Materialist wie Emile Zola schrieb wenige Tage nach dem Ende der Kämpfe: „Le bain de sang que le peuple de Paris vient de prendre était peut-être d'une horrible nécessité pour calmer certaines de ses fièvres.“<sup>36</sup>

## 2. Kämpfer und Märtyrer

Fast alle Bilder der Commune – gleich welcher politischen Couleur – konzentrierten sich auf die Darstellung der Kommunarden. Dagegen wurden die Soldaten der Regierungsarmee relativ selten dargestellt; sie erschienen oft nur im Hintergrund oder als anonymer Bestandteil einer Truppe (KK6–10). Die Kommunarden traten überwiegend als uniformierte Nationalgardisten auf, nur vereinzelt als Kämpfer in bürgerlicher Kleidung oder Arbeiterbluse (Abb. 29, KK94)<sup>37</sup>. Allerdings gibt es deutliche Unterschiede zwischen ei-

35. Esner 1997, S. 399f.

36. *Le Sémaphore*, 3.6.1871. Zitiert nach: Soria 1971, Bd. 4, S. 290. – Ähnlich formulierte er an anderer Stelle: „L'heure est bonne pour dire certaines vérités. Après chaque catastrophe sociale il y a comme une stupeur, un désir de retourner au vrai. La base fausse sur laquelle on vivait a croulé et l'on cherche un sol plus ferme pour bâtir solidement.“ Zola 1959, S. 25.

37. Zur Ikonographie des Proletariats vgl.: Hobsbawm 1978.

ner „rechten“ und einer „linken“ Darstellungsweise der Nationalgardisten. Die konservative Propaganda sah sie meist als Trunkenbolde mit Pfeife, wildem Vollbart und zerrissener oder phantastisch herausgeputzter Uniform (KK22). Auf eher Commune-freundlichen Darstellungen hingegen erschienen die Gardisten ordentlich uniformiert und wurden häufig von Frauen und Kindern begleitet (KK2). Auf solchen Bildern lassen sich die Uniformen von denjenigen der Regierungssoldaten nur durch die roten Schärpen und fehlenden Epauletten unterscheiden (KK84).

In Hinblick auf die Ikonographie erscheint die Rolle der Frau – verglichen mit derjenigen der Männer – komplexer: Zahlreiche Bilder zeigen die Frauen der Commune als passive Opfer von Erschießungen und Festnahmen (Abb. 10, KK118). Meistens jedoch wurden sie als aktiv und selbständig handelnd dargestellt: als Rednerinnen in den politischen *clubs*, als Helferinnen beim Barrikadenbau, als Pflegerinnen der Verwundeten oder als Kämpferinnen im Straßenkampf. Die junge, schöne, tapfere Kommunardin, die meist als *cantinière* oder *ambulancière* bezeichnet wird, ist auf so vielen Darstellungen zu sehen, dass man sie als Standardmotiv bezeichnen kann. Mit wehendem Haar und offenem Kleid, oftmals als einzige Frau unter kämpfenden und sterbenden Männern, erinnert sie an die populäre Gestalt der Marianne, die erstmals 1789 als Symbol der Revolution in Erscheinung trat.<sup>38</sup> Die Marianne ist traditionell an ihrer nackten Brust, der phrygischen Mütze und der Trikolore zu erkennen. Delacroix' *Liberté* ist die berühmteste Darstellung der Marianne, denn in ihr verbindet sich eine Frau aus dem Volk mit dem abstrakten Begriff zu einer politischen *allégorie réelle*. Diese ambivalente Verbindung von Realität und Allegorie hat in den Bildern der Commune fortgelebt. So ist auf den Gemälden von Félix Philippoteaux (KK93) und Georges Clairin (KK25) eine Frau mit roter Fahne zu sehen, die sowohl als Kommunardin wie als Verkörperung der Commune selbst zu interpretieren ist.

Die konservativen Bilder zeigen eine negative Variante der Marianne-Figur. Diese entblößt ebenfalls ihre Brust und schwenkt die Fahne, aber sie ist alt und hässlich. Mit einer Fackel sieht man sie Gebäude in Brand stecken, auf einigen Darstellungen sogar als Racheengel über der Stadt schweben – wie beispielsweise auf dem Titelblatt von H. D. Justesses *Histoire de la Commune* von 1879. Diesem Bild liegt die frauenfeindliche Propagandalüge zugrunde, dass es Kommunardinnen gewesen waren, die Paris in den letzten Kampftagen angezündet hätten. Die so genannten *pétroleuses* gehörten fest zum Repertoire der Commune-feindlichen Agitation (KK3). Erst 1891 gelang es dem englischen Künstler Walter Crane mit seinem Holzschnitt *To the Memory of the Commune*, das diffamierende Attribut der Fackel in ein positives Symbol für den Sozialismus umzudeuten: In Anlehnung an Metaphern der Aufklärung zeigte er die Brandfackel der Commune als Licht, das die Welt erleuchtet (Abb. 11).

Typische, volkstümliche und allegorisch verbrämte Figuren beherrschten die Bilder der Commune. Historisch bedeutsame Persönlichkeiten traten dagegen nur vereinzelt in Erscheinung. Anscheinend brachten die wenigsten Männer die richtigen Voraussetzungen

38. Zur komplexen Geschichte und Ikonographie der Marianne siehe: Agulhon 1979; Trouillas 1988; Agulhon 1989; Marianne 1989. Vgl.: Noehlin 1978, S. 257.

mit, um als heroische Gestalten auftreten zu können. Eine Ausnahme bildeten die Generäle Lecomte und Clément-Thomas sowie der Pariser Erzbischof Darboy, die während der Commune erschossen worden waren. Da sie als wehrlose Opfer des Aufstandes galten, konnten sie von der Commune-feindlichen Propaganda als Märtyrer stilisiert und instrumentalisiert werden. Für die beiden Generäle, die eine aufgebrachte Menge am 18. März 1871 gelyncht hatte, ließ die Regierung Anfang der siebziger Jahre sogar einen Kenotaph auf dem Friedhof Père-Lachaise errichten (KK28). Noch weitaus größer waren die Empörung und Trauer um den Tod von Monseigneur Darboy, den liberal und aufgeschlossen denkenden Erzbischof, der zu einer zentralen Figur der konservativen Bildproduktion wurde. Der Rat der Commune hatte Darboy zusammen mit fünf anderen Geistlichen der Versailler Regierung als Austausch gegen den Revolutionär Auguste Blanqui angeboten, ein Handel, auf den Regierungschef Thiers nicht eingegangen war. Daher beschloss der Rat wenige Tage vor der Niederlage der Commune, die Geiseln im Gefängnis La Roquette hinzurichten. Das Bild dieser Erschießung verbreitete sich 1871 in zahllosen Photographien, Bilderbogen, Illustrationen und Gemälden (Abb. 12–16). Das vielleicht bekannteste stammt von Jean-Baptiste Carpeaux, der Darboy als christlichen Märtyrer in der Tradition des heiligen Sebastian zeigte (KK16).

Auf Seiten der Linken, so sollte man meinen, hätte im Gegensatz zur konservativen Bildpropaganda kein Mangel an herausragenden Identifikationsfiguren geherrscht. Die berühmtesten und beliebtesten Kommunarden waren in aller Munde, doch auf den Bildern der Commune sucht man sie nahezu vergeblich. Hier spielten der Mann von der Straße und die Frau aus dem Volk die Heldenrollen. Offensichtlich fühlten sich die linken Künstler sozialistischen Idealen so weit verpflichtet, dass lieber gewöhnliche Frauen und Männer statt herausragende Persönlichkeiten zeigten. Ausnahmen bilden Eugène Varlin, der am 28. Mai das Opfer von Versailler Soldaten wurde und dem der Neoimpressionist Maximilien Luce eine ganze Serie von Gemälden widmete (KK71–72), sowie Louise Michel, deren Mut und Engagement besonders Jules Girardet beeindruckten (KK52, 56–57). Durch Anklänge an eine religiöse Bildsprache verliehen die Maler diesen linken Symbolfiguren die Aura von Heiligen, die die Bereitschaft vorgelebt hatten, alles für den wahren Glauben herzugeben.

### 3. Steine: Barrikaden, Ruinen und die Mauer

Linda Nochlin hat bereits vor längerer Zeit scharfsichtig darauf hingewiesen, dass Steine ein wesentliches Motiv der Commune-Ikonographie bilden: „Eine gründliche Untersuchung [...] der Bildmuster der Commune hätte vor allem der Bedeutsamkeit jener Allgegenwart von Steinen – in Form von Mauern, Barrikaden, schließlich Ruinen – [...] Rechnung zu tragen.“<sup>39</sup> Ihre Beobachtung – die von der Forschung erstaunlicherweise völlig

---

39. Nochlin 1978, S. 260. Dieser interessante Aufsatz ist nur auf Deutsch erschienen und vermutlich aus diesem Grund von der gesamten, fast ausschließlich englisch- und französischsprachigen Forschung nicht bemerkt worden.



unbeachtet geblieben ist – bezieht sich auf Photographien, doch das Motiv der Steine dominierte auch in anderen Medien. Man kann diese Steine als einer realen Ebene zugehörig verstehen, da Mauern, Barrikaden und Ruinen während der Commune tatsächlich eine wichtige Rolle gespielt hatten. Zugleich lassen sie sich sinnbildlich, als Symbole des politisch-sozialen Gebildes ihrer Zeit, lesen. Steine sind die kleinsten Elemente, in die eine Stadt zu fragmentarisieren ist und aus denen wiederum neue Strukturen entstehen können. Ihr Zustand spiegelte die Befindlichkeit und den Wandel der politischen Systeme. So hatten die Trümmer der Bastille 1789 eine republikanische Gesellschaftsordnung begründet und die Stadterneuerungen unter Napoléon III. hatte das moderne Paris hervorgebracht. Die Ruinen der Commune, vor allem die Zerstörung von Vendôme-Säule und Tuilerien-Palast, hatten den endgültigen Bruch mit der monarchistischen Vergangenheit signalisiert. Was die Sympathisanten der Commune mit Triumph erfüllte, empörte Aristokratie und Bourgeoisie. Die Künstler interpretierten die Trümmer ganz unterschiedlich: Die einen feierten, die anderen verdamnten die Zerstörungen; wiederum andere sahen in den Ruinen das beharrliche Bestehen der *grande nation* gegen alle Widrigkeiten verkörpert. Diese Haltung vertraten Ernest Meissonier (Abb. 30, KK 85) und A. P. Martial (KK 83), die in Anspielung auf das Pariser Stadtmotto *Fluctuat nec mergitur* darauf verwiesen, dass die Steine ebenso wie Frankreich allen Angriffen trotzten, da sie auf dem soliden Fundament einer ruhmreichen Vergangenheit ruhten.

Auch die Steine der Barrikade, eines der ältesten und wirkungsvollsten revolutionären Motive, lassen sich symbolisch lesen. Aus gutem Grund hat Elias Canetti in seiner legendären Betrachtung von „Massensymbolen“ auf die kollektive Bedeutung zusammengetragener Steine verwiesen: „Steinhaufen werden errichtet, weil es so schwer ist, sie wieder auseinanderzunehmen. Man errichtet sie für lange, für eine Art von Ewigkeit. Sie sollen nie abnehmen, sie sollen bleiben, was sie sind. Sie wandern in keinen Magen, und nicht immer wohnt man darin. In ihrer ältesten Form stand jeder einzelne Stein für je einen Menschen, der ihn zum Haufen beigetragen hat.“<sup>40</sup> Tatsächlich betonten viele Bilder der Commune, dass alle zu dem Bau der Barrikaden beigesteuert hatten, so wie alle zur Vollendung der Revolution beitragen sollten – selbst Frauen und Kinder (KK 1–2). Zahlreiche Photographien dokumentierten den Stolz der Pariser auf das gemeinschaftliche Werk (Abb. 22). Im Kampf erwies sich die Barrikade jedoch rasch als militärischer Anachronismus, da ihre Verteidiger gegenüber modernen Kampftechniken und Waffen hilflos waren. Anders als die dynamischen und offensiven Barrikaden früherer Revolutionen, erschienen die Barrikaden auf den Bildern der *semaine sanglante* daher zumeist besiegt, verwüstet und mit Toten bedeckt. Sie bezeugten die hoffnungslose Niederlage und das Ende der klassenübergreifenden revolutionären Tradition (Abb. 8). Nur noch wenige Künstler zeigten Barrikaden, auf denen einzelne Männer und Frauen im Sterben die rote Fahne hochhalten, um den unbeugsamen Kampfeswillen der Sozialisten zu demonstrieren (KK 49, KK 114–115).

---

40. Canetti 1973, S. 97.

Zur Ikonographie der Steine gehört nicht zuletzt das Bild der so genannten Mauer der Föderierten, das heute unsere Vorstellung von der Pariser Commune dominiert. Es handelt sich um einen Abschnitt der Umfassungsmauer des Père-Lachaise, wo zahlreiche Aufständische erschossen und über 1 000 Todesopfer verscharrt worden waren. Die Mauer entwickelte sich im Laufe der Jahrzehnte zu einem zentralen Motiv sozialistischer Künstler über Frankreich hinaus. Nachdem Gustave Courbet (KK34) und Alfred Darjou (KK37) dieses Ereignis als erste Künstler gezeichnet hatten, war Ernest Pichio 1875 der Erste, der es in einem Gemälde thematisierte und damit den Siegeszug der Mauer als Erinnerungsort begründete (Abb. 29, KK94). Die wichtigsten Darstellungen des *mur des fédérés*, die in den folgenden Jahren entstanden, stammen von dem russischen Realisten Ilya Repin (KK 99), den anarchistischen Künstlern Félix Vallotton (KK119) und Théophile-Alexandre Steinlen (KK112–113) sowie dem Bildhauer Paul Moreau-Vauthier (Abb. 34, KK88–89). Unter großzügiger Vernachlässigung der historischen Details<sup>41</sup> und unter Rückgriff auf große ikonographische Vorbilder machten diese Künstler die Mauer zu einem Sinnbild der Commune schlechthin. Die Voraussetzungen waren günstig: Die Mauer verband das symbolträchtige Motiv der Steine mit dem des Martyriums – ein äußerst sinnfälliges Bild, dessen Wirkung noch durch die Erinnerung an Francisco de Goyas *El 3 de mayo de 1808* (Abb. 17) und Edouard Manets *L'exécution de l'empereur Maximilien* gesteigert wurde. Ähnlich wie traditionelle Kriegerdenkmäler<sup>42</sup> vermittelte das Bild der Mauer seinen Betrachtern die Botschaft, die Toten seien nicht umsonst gestorben, wenn die Überlebenden ihren Kampf fortsetzen. Gerade in der tiefsten Erniedrigung und Niederlage – so lässt sich die christlich anmutende Botschaft der Mauer-Bilder interpretieren – bewiesen sich die wahre Größe und der moralische Sieg der Commune.

---

41. Viele Bilder zeigen die Erschießung von Nationalgardisten, Frauen und Kindern. Maurice Brun zufolge waren jedoch ausschließlich erwachsene, männliche Arbeiter und Kleinbürger aus dem Viertel erschossen worden. Sie sollen sich dabei an den Händen genommen und „Vive la Commune“ gerufen haben. Siehe: Brun 1988.

42. Zum denkmalreichen „Kult der toten Krieger“ in Frankreich nach 1870–71 siehe: Le Normand-Romain 1991 und 1995; Nation und Emotion 1995.



## II. EINE MEDIENGESCHICHTE DER COMMUNE

### A. 1871–1879: Schrecken und Alltäglichkeit der Commune

Die ersten Jahre der Dritten Republik waren geprägt von konservativen Politikern, monarchistischen Restaurationsversuchen – und der ständigen Angst vor einem erneuten Aufleben aufständischer Kräfte. So war es nur konsequent, dass der vormalige *chef du pouvoir exécutif*, Adolphe Thiers, wenige Wochen nach seinem Sieg über die Commune zum Präsidenten der Dritten Republik gewählt wurde. Um den rebellischen Geist der Pariser endgültig auszumerzen, unterwarf die Regierung Thiers' die Hauptstadt einer strengen Munizipalordnung<sup>43</sup>, während die Kriegsgesetze Tausende von Kommunisten zur Deportation oder zum Tode verurteilten. Eine rasche monarchistische Restauration schien möglich, weshalb die Rolle der Staatsorgane zunächst nur provisorisch festgelegt wurde. Im Frühjahr 1873 drängten konservative Mitglieder der Nationalversammlung den ihrer Meinung nach allzu liberalen Thiers zum Rücktritt. Sein Nachfolger wurde General MacMahon, der 1871 die Truppen gegen das aufständische Paris geführt hatte und von dem man ein unnachgiebigeres Vorgehen gegen die Opposition erwartete. Autoritär formulierte er die Werte und Ziele seiner Politik: „Avec l'aide de Dieu, le dévouement de notre armée [...] l'appui de tous les honnêtes gens, nous continuerons l'œuvre de la libération du territoire et du rétablissement de l'ordre moral.“<sup>44</sup> Wer sich diesen Vorstellungen nicht unterordnete, disqualifizierte sich für die Gemeinschaft der „ehrbaren Leute“. Zwei Jahre später gaben die so genannte *amendement Wallon* und die ihr folgenden Gesetze der Republik endlich den Rahmen einer Verfassung. Der erfolgreiche Protest gegen MacMahons eigenmächtige Absetzung des Ministerpräsidenten am 16. Mai und die massenhafte demonstrative Teilnahme am Begräbnis Thiers' am 8. September 1877 deuteten darauf hin, dass die republikanischen Kräfte langsam erstarkten, bis sie schließlich aus den Senatswahlen von 1879 als Sieger hervorgingen.

Genau wie die Politik, so stand auch die Kultur in den siebziger Jahren unter dem Schatten der Ereignisse von 1870 und 1871. Politiker wie Kunstkritiker waren der übereinstimmenden Meinung, die bildende Kunst müsse dabei helfen, die durch Kriegsniederlage und Bürgerkrieg verunsicherte Gesellschaft wieder zur *grande nation* zu bilden. Nach außen hin, das heißt vor allem Deutschland gegenüber, demonstrierte man die ungebrochene Vormachtstellung Frankreichs in der bildenden Kunst. Nach innen sollte die Kunst bürgerliche, christliche und nationale Werte konstituieren und vermitteln. Folglich dominierten in den Salons der Nachkriegszeit großformatige, der akademischen Tradition verpflichtete Historienmalerei, die gallische Taten und Tugenden heroisierten. Aus demselben Geist heraus

43. „[La] loi municipale destinée à régir les élections municipales, promulguée le 14 avril 1871, reflète la crainte des députés d'une dictature de Paris sur le reste de la France.“ Fierro 1996, S. 331.

44. Zitiert nach: Mayeur 1973, S. 27.

entstanden nationale Großprojekte wie die „Sühnekirche“ Sacré-Cœur, deren Bau 1873 beschlossen wurde, das Dekorationsprogramm der 1875 eingeweihten Oper und die Bildausstattung des Pantheons ab 1874.<sup>45</sup>

Doch all diese Projekte konnten nicht über die Wunden, welche das *année terrible* hinterlassen hatte, hinwegtäuschen. So herrschte in den frühen siebziger Jahren eine seltsame Schizophrenie: Einerseits versuchte die Regierung die Erinnerung an die Commune zu verdrängen, andererseits waren populäre Bilder der Commune überall gegenwärtig. Abertausende von Photographien, Bilderbogen, Illustrationen und Karikaturen verbreiteten die Bilder des Aufstands und der Ruinen von Paris in alle Welt. Sie beschränkten sich weder auf eine bestimmte gesellschaftliche Schicht, noch waren sie auf eine spezifische politische Sichtweise festzulegen. Anders sah es im Bereich der bürgerlichen Kunst aus: Die Salonkataloge und -rezensionen dieser Zeit offenbaren, dass die Commune in der institutionell eingebundenen Hochkunst kaum dargestellt wurde. Es gibt viele Gründe für dieses Schweigen. Die Maler hatten nicht nur mit offizieller politischer und indirekter gesellschaftlicher Zensur zu kämpfen, sondern auch mit dem Problem, wie ein solches Ereignis darzustellen war. Alle Pariser hatten die Kämpfe, die Leichen, verwüsteten Straßen und Ruinen hautnah miterleben müssen. Diese Zerstörungen veränderten auch die Art und Weise, wie die Stadt wahrgenommen wurde.

Zwei Phänomene sind für die erste Zeit nach dem 28. Mai 1871 charakteristisch: die von der Regierung und den offiziellen Institutionen vertretene konservative Propaganda gegen die Commune und die (unter anderem durch die jahrelangen Gerichtsverhandlungen) alltägliche, geradezu selbstverständliche Präsenz der Commune in der Öffentlichkeit. Der unmittelbare Eindruck, die persönliche Augenzeugenschaft prägten die Produktion und Rezeption der frühen Commune-Bilder, wobei Sensation und Emotion ebenso zählten wie politische Überzeugungen und Ziele.

## 1. Populäre Medien: Reportage, Sensation und Propaganda

Die Zahl der populären Bilder der Commune, die 1871–72 produziert wurden, geht in die Tausende, vielleicht Zehntausende. Sie erreichten ein breites Publikum, das über Paris, teilweise sogar über Frankreich hinausging. Wie der Sammler Firmin Maillard 1874 feststellte, waren der Anblick und der Konsum dieser Bilder dank der modernen Massenpresse fast nicht mehr zu vermeiden: „Ces pièces [...] représentent un des côtés les plus intéressants de cette époque, côté très-vivant, tapageur et bruyant [...], un côté auquel tout le monde a touché au moins par quelques centimes.“<sup>46</sup> Die Werke dieser ersten Phase lassen sich nach mehreren Kriterien differenzieren, unter anderem nach der Technik, dem Grad der Aktualität oder ihrer Käuferschaft. Zusammenfassend kann man sagen, dass zuerst Photogra-

45. Zur Geschichte von Sacré-Cœur siehe: Benoist 1992; zu den restaurativen Aspekten der Operndekoration: Robinson 1987; zur Bedeutung des Pantheons: Vaisse 1989.

46. Maillard 1874, S. Xf. (sic)

phien, Karikaturen und illustrierte Wochenzeitschriften erschienen, die sich an ein eher bürgerliches Pariser Publikum richteten, anschließend lithographierte und kolorierte Bilderbogen, die sich überwiegend an weniger gebildete Käufer in der Provinz wandten, und später Bildalben und illustrierte Bücher, die besonders interessierte Sammler ansprachen.

Was all diese Bilder vergleichbar macht, sind ihre quasi industrielle Produktion, die weitgehende Anonymität der Künstler sowie die relative Unabhängigkeit von offiziellen Institutionen. Sie waren zuallererst Konsumartikel, die in Kiosken, Bahnhöfen und Buchhandlungen oder im Straßenverkauf vertrieben wurden und einer breiten Käuferschicht Neuigkeiten und Unterhaltung lieferten. Angesichts ihrer weiten Verbreitung ist es erstaunlich, wie wenig über die Produktion und Rezeption dieser Bilder bekannt ist.<sup>47</sup> Eigentlich ist es nur der Zensur zu verdanken, dass überhaupt – neben den Äußerungen weniger passionierter Sammler – schriftliche Quellen zu diesem Thema existieren. Im Folgenden wird erläutert, in welchem Maße und auf welche Weise die offiziellen Zensurmaßnahmen die populären Commune-Bilder beeinflussten. Anschließend soll anhand von repräsentativen Beispielen gezeigt werden, wie die drei wichtigsten Medien der populären Bildproduktion (Photographie, illustrierte Presse und Bilderbogen) die Commune darstellten und wie diese Bilder wiederum gesammelt wurden – mit dem erstaunlichen Fazit, dass sich die populäre Bildproduktion jeder schematischen Einordnung in „links“ und „rechts“ entzieht.

## Die Bildproduktion zwischen Emanzipation und Zensur

Die Commune hat in der kurzen Zeit ihrer Regierung kaum bleibende Spuren auf dem Gebiet der bildenden Kunst hinterlassen, weder Gemälde in Auftrag gegeben noch Denkmäler errichtet oder Museen eröffnet. Dagegen brachte sie im Bereich der Künstlerorganisation und -selbstbestimmung eine geradezu bahnbrechende Neuerung mit sich: die so genannte *Fédération des artistes*, eine unabhängige Vereinigung von Pariser Künstlern, deren Gründung von Gustave Courbet angeregt und im April 1871 auf einer Versammlung von mehr als 400 Künstlern befürwortet worden war.<sup>48</sup> Sie versprach, sich für die Freiheit der Kunst von staatlicher Aufsicht und für die Gleichberechtigung aller Künstler einzusetzen – ein aus akademischer Perspektive revolutionäres Programm, das sich in der Organisation niederschlug: Im Komitee der *Fédération* waren neben der Malerei, Bildhauerei und Architektur auch die Sparten der Gebrauchskunst vertreten, die mit sechs *graveurs et lithographes* und

47. So bemerkt Joël Petitjean zu den Photographien der Commune: „[...] les sources manquent pour apprécier véritablement l'effet des photographies sur le spectateur d'alors.“ Petitjean 1995, S. 50. – Eine neuere Veröffentlichung zur Konsumgeschichte beklagt den grundsätzlichen Mangel an Quellen zur Alltagskultur: „Als Teil der repetitiven Alltagskultur erschien zahlreichen Autobiographen der Konsum als zu gewöhnlich, als daß er hätte notiert werden müssen. [...] Anders verhält es sich bei Konsumgütern und Konsumereignissen, die in der jeweiligen Zeit der Hochkultur zugerechnet wurden und damit einen ‚legitimen‘ Erinnerungswert besaßen [...].“ Siegrist 1997, S. 40.

48. Zu Organisation und Bedeutung der *Fédération* siehe vor allem: Hippeau 1890 und Sánchez 1997. Vgl.: Jellinek 1934; Taslitzky 1951; Joly 1960; Soria 1970; Kaplow 1973; Noël 1978, Bd. 1; Rifkin 1979.