Lexikon der Revolutions-Ikonographie

in der europäischen Druckgraphik
(1789–1889)

herausgegeben von

Rolf Reichardt

unter Mitarbeit von

Wolfgang Cilleßen, Jasmin Hähn, Moritz F. Jäger,
Martin Miersch & Fabian Stein

Teilband I

2017
MÜNSTER
RHEMA

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft und
der Gerda Henkel Stiftung

Einbandabbildung:
Villeneuve: *Le Francais d'aujourdhui*. Aquatinta mit Blau- und Rotdruck,
oval 104 × 85 mm Paris: Villeneuve, 1789 (DV 2803)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier ♾ ISO 9706

1. Auflage 2017
© Rhema-Verlag
Timothy Doherty, Münster
Eisenbahnstraße 11, 48143 Münster, Germany
Tel.: 02 51 / 44 08 8, Fax: 02 51 / 44 08 9
www.rhema-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind
urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zulässigen
Fällen ist ohne vorherige Zustimmung des Verlages nicht zulässig.

Satz und Lithographie: Rhema
Druck: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Köthen
Printed in Germany
ISBN 978-3-86887-041-1

Inhalt

Teilband I

Vorwort 7

Medium Revolutionsgraphik (Wolfgang Cilleßen & Rolf Reichardt) 9

I. Die Französische Revolution – ein bildpublizistisches Medienereignis:
Paris »mit Kupferstichen behangen« (S. 9) – Wege der internationalen Verbreitung (10) – Reproduktion, Transformation, Zirkulation (12)
II. Visuelle Revolutionserinnerung im 19. Jahrhundert:
Technisch-publizistischer Kontext (29) – Facetten des ›Bilddiskurses Revolution‹ (37)
III. Produzenten und Rezipienten der Druckgraphik:
Auftraggeber und Initiatoren (53) – Künstler (58) – Graphikverleger und -händler (62) – Subskription (65) – Kundenansprache und Produktwerbung (68) – Produktdiversifizierung (73) – Bildlegenden (77) – Zielgruppen und Kundendiversifizierung (78) – Verkaufs- und Rezeptionsorte (86) – Aneignungsformen (113)
IV. Bildgattungen und Publikationsformen:
Ereignisbild (95) – Porträt (99) – Sinnbild (105) – Karikatur (111) – Publikationsformen (113)
V. Memoria (83)
Ein neues politisches Bildbewußtsein (117) – Illustrierte Revolutionsgeschichten (118) – Interpikturalität und Performanz: Mediale Facetten und Formen der Bilderinnerung (120)

Bereiche und Verfahren der Revolutionsgraphik im Überblick

Graphiksammler (Thomas Stammers) 149
Ikonographischer Bildungskanon (Martin Miersch) 167
Kartenspiele (Alberto Milano) 189
Verwandlungsgraphik (Wolfgang Cilleßen) 208

Zur Bildpublizistik einzelner Länder

Deutschland (Rainer Schoch) 243
Frankreich (Rolf Reichardt & Raimund Rütten) 271
Grossbritannien (David Bindman) 301
Italien (Sandro Morachioli) 313
Niederlande (Frans Grijzenhout) 333
Schweiz (Philippe Kaenel) 352

Themen & Motive

Abgeordneter (Martin Miersch) 373
Adler (Detlef Hoffmann) 386
Affe (Martin Miersch) 406
Albtraum (Fabian Stein) 418
Altar (Martin Knauer) 431
Arcimboldiana (Pierre Wachenheim) 447
Aristokrat (Barbara Stentz) 458
Aufklärung (Frans Grijzenhout) 472
Auge (Saskia Wiedner) 495
Bäcker (Martin Miersch) 495
Barbier (Martin Miersch) 505
Barrikade (Rolf Reichardt) 515
Bastille (Rolf Reichardt) 533
Blitz (Christian Fuhrmeister) 555
Britannia, John Bull (Dorothee Gerkens) 571

Brüderlichkeit (Emmanuel Fureix) 586
Büsten, Figurenverkäufer (Alberto Milano) 608
Club (Rolf Reichardt) 624
Constitution (Timothy Clayton & Rolf Reichardt) 636
Demokratie (Raimund Rütten) 665
Denkmal (Martin Miersch & Rolf Reichardt) 679
Diogenes (Klaus Herding) 702
Dreieck (Jennifer Jessen & Fabian Stein) 723
Eid (Martin Knauer) 733
Einzug (Werner Telesko) 751

Teilband II

Emigrant (Philippe de Carbonnières) 767
Erbrechen (Claudia Hattendorff) 782
Esel (Alberto Milano) 794
Europa (Rolf Reichardt) 807
Exekution (Martin Miersch) 820
Fackel (Andras Grünes) 840
Fest (Hans-Ulrich Thamer) 850
Francia, Marianne (Raimund Rütten) 875
FrauenEmanzipation (Gay L. Gulickson) 896
Freiheit (Moritz F. Jäger & Christian Michel) 922
Freiheitsbaum (Emmanuel Fureix) 940
Freiheitsmütze (Bärbel Schmidt) 965
Germania, Deutscher Michel (Bettina Brandt) 987
Gleichheit (Claudia Hattendorff) 1000
Globus (Andreas Grünes) 1017
Guillotine (Hubertus Kohle & Rolf Reichardt) 1028
Haar- und Huttracht (Isabella Belting) 1045
Harlekin (Alberto Milano) 1059
Haupt auf der Pike (Rolf Reichardt) 1074
Held, Heldin (Detlef Hoffmann & Martin Miersch & Rolf Reichardt) 1091
Herkules (Martin Warnke) 1121
Infantilisierung (Martin Miersch) 1137
Italia (Ina Brandt) 1152
Janus (Frans Grijzenhout) 1165
Kannibalen (Martin Miersch) 1176
Kehraus, Besen (Bettina Frederking) 1189
Kelter, Presse (Barbara Stentz) 1202
Kerker, Gefängnis (Martin Miersch & Christina Oberstebrink) 1214
Klerus, Kirche (Martin Miersch) 1234
Kokarde (Bärbel Schmidt) 1261
Krankheit (Grit Arnscheidt) 1281
Krebs (Moritz F. Jäger) 1297
Krieg (Martin Miersch) 1311
Krone (Heinz Duchhardt & Rolf Reichardt) 1337
Landkarte (Lena Voigt) 1351
Lastträger (Rolf Reichardt) 1363
Laterne (Andreas Grünes) 1375
Leichenzug (Verena Kümmel) 1388
Licht/Finsternis (Martin Miersch & Hendrik Ziegler) 1402
Löschhut (Rolf Reichardt) 1418
Löwe (Fabian Stein) 1433

Maske (Gabriele Mentges & Martin Miersch) 1444
Massaker (Christine Vogel) 1457
Mode, Kleidung (Martin Miersch) 1476
Monstrum (Andreas Grünes) 1492
Napoleonhut (Rolf Reichardt) 1504
Nationalgarde (Fabian Stein) 1514

Teilband III

Nationalvergleich (Martin Miersch) 1531
Parlament (Detlef Hoffmann) 1548
Phaeton (Martin Miersch) 1561
Pickelhaube (Ursula E. Koch) 1567
Politische Typen (Martin Miersch) 1579
Pressefreiheit/Zensur (Anna Karla) 1592
Publizistik (Raimund Rütten) 1610
Puppentanz (Eva Maria Knels) 1630
Reaktion (Moritz F. Jäger) 1641
Republik (Raimund Rütten) 1650
Revolution (Rolf Reichardt) 1674
Revolutionär (Pascal Dupuy & Rolf Reichardt) 1705
Rot (Rolf Reichardt) 1717
Ruine (Nina Dubin) 1730
Scatologica (Alberto Milano) 1742
Schatten (Susanne Bosch-Abele) 1757
Schwein (Martin Miersch) 1768
Seifenblasen (Fabian Stein) 1781
Skelett (Richard Taws) 1793
Sklave (Melanie Ulz) 1807
Spiegel (Saskia Wiedner & Rolf Reichardt) 1819
Spiel, Spieler (Alberto Milano) 1831
Spinne (Martin Miersch) 1847
Staatsschiff, Staatswagen (Armin Owzar) 1856
Terreur (Rolf Reichardt & Hans-Ulrich Thamer) 1873
Teufel (Martin Miersch) 1899
Thron (Fabian Stein) 1914
Tiere (Martin Miersch) 1928
Trikolore (Guillaume Mazeau) 1940
Triumphzug/Schandzug (Christine Tauber) 1960
Unter einem Hut (Gitta Ho) 1975
Volk (Nathalie Jakobowicz) 1986
Vulkan (Monika Wagner) 2008
Waage, Wippe (Pascal Dupuy) 2019
Wahlen (Gian Luca Fruci & Sandro Morachioli) 2036
Wappen (Fabian Stein) 2055
Zeit (Boris Roman Gibhardt) 2067
Zoomorphe Figuren (Martin Miersch) 2083
Züchtigung (Martin Miersch) 2095
Zukunft (Raimund Rütten) 2106

Anhänge

1. Redaktionelle Hinweise 2125
2. Abkürzungen 2126
3. Graphische Sammlungen 2127
4. Siglen 2128
5. Bibliographie 2130
6.1. Bildtitel-Register 2155
6.2. Künstler-Register 2172
6.3. Personen-Register 2186
6.4. Motiv- und Sachregister 2195

Vorwort

Als größtes Medienereignis seit den Tagen der Reformation hat die Französische Revolution einen ebenso tiefgreifenden wie folgenreichen und nachhaltigen Umbruch der politischen Kultur bewirkt, weit über Frankreich hinaus. Es handelt sich um eine tendenziell demokratische, internationale, ganz wesentlich auch visuell geprägte öffentliche Kultur. Mit der Etablierung der Nationalstaaten schrittweise verdrängt, blieb diese Bildkultur – mehr oder weniger verdeckt – gleichwohl bis ins späte 19. Jahrhundert hinein virulent. Was sich von ihr erhalten hat, sind neben einer Reihe von Gemälden und Skulpturen, Bauwerken und gegenständlichen Zeugnissen wie Medaillen, Porzellan und Textilien vor allem im Druck vervielfältigte Ereignis-, Sinn- und Spottbilder der unterschiedlichen politischen Lager: zunächst Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen, im 19. Jahrhundert zunehmend Lithographien und Holzstiche, teils als fliegende Blätter verbreitet, teils als Illustrationen von Flugschriften und Journalen veröffentlicht – ein eher alltäglicher Bereich der alten Druckgraphik, weithin ›Niemandsland‹ zwischen Kunstgeschichte und Fachhistorie.

Diese auf Breitenwirkung angelegte Bildpublizistik, die von der Konjunktur der politisch-sozialen Bewegungen und von der Entwicklung der illustrierten Presse angetrieben wurde, war vielfach in sich vernetzt: diachron durch wiederholte, ständige Bezugnahme auf die Französische Revolution, ihre Ereignisse, Symbole und Bilder; geographisch durch den häufigen Transfer und das Wechselspiel von Bildern und Motiven über die Sprach- und Ländergrenzen hinweg. Beispielsweise griffen französische und deutsche, italienische und englische Bildermacher 1830/35 und 1848/49 immer wieder auf 1789–99 vorgeprägte ikonische Formeln des Freiheitsbaums und der Republik, der kollektiven Eidleistung und der Guillotine zurück, paßten sie sinngemäß oder polemisch den neuen Umständen an und argumentierten so hintersinniger, als völlige Neuschöpfungen es erlaubt hätten. Dies ist bislang nur punktuell erkannt worden, weil die einschlägige Forschung sich ganz überwiegend einzelnen Zeitabschnitten, Ländern und Künstlern widmet und dazu neigt, die weithin anonyme Gebrauchsgraphik zu vernachlässigen.

Um den kollektiven Diskurs der visuellen Revolutionserinnerung mit seinen verschlungenen, oft kreativen Bild-Filiationen systematisch aufzuspüren und zu rekonstruieren, bedarf es einer breiten Quellengrundlage und eines analytischen Ansatzes, der die Perspektive der *longue durée* mit dem komparatistischen Blick verbindet. Aus den einschlägigen Sammlungen von zwei Dutzend westeuropäischen Museen, Archiven und Bibliotheken (s. Anhang 1) sowie aus zahlreichen Satire-Journalen und illustrierten Zeitungen wurde daher in Teamarbeit ein Corpus von über 12 000 Druckgraphiken zusammengetragen. Der Bildauswahl liegt ein weites Verständnis von ›Revolution‹ zugrunde, um nachzuvollziehen, wie stark die revolutionäre Bildsprache die ganze politische Kultur beeinflußt hat. Das Corpus berücksichtigt hauptsächlich die Bildproduktion Frankreichs, Deutschlands, Großbritanniens, der Niederlande, Belgiens, der Schweiz, Österreichs und Italiens. (Die Einbeziehung Spaniens und der osteuropäischen Länder wäre wünschenswert gewesen, ließ sich aber aus zeitlichen und finanziellen Gründen nur in Einzelfällen realisieren.)

Diese geographische Eingrenzung verbindet sich mit dem chronologischen Fokus auf das ›revolutionäre Jahrhundert‹ von 1789 bis 1889. Das Jahr der ersten Jahrhundertfeiern der Französischen Revolution als Eckdatum zu nehmen, rechtfertigt sich aus dem vom Beispiel Frankreich ausgehenden erinnerungsgeschichtlichen Ansatz des Projekts. Doch natürlich markieren solche Jahresziffern keine schematischen Grenzen. Wie einerseits die ›revolutionäre‹ Brisanz der Bildpublizistik bereits nach der Pariser Kommune von 1871 in vielen Bereichen deutlich nachläßt, so speist sich andererseits die revolutionäre Bildsprache von 1789 vielfach aus Seh-Erfahrungen des Ancien Régime und der Amerikanischen Revolution. Ohne dies aus dem Blick zu verlieren, konzentriert sich das *Lexikon der Revolutions-Ikonographie* (LRI) auf das umrissene Beobachtungsfeld, um bildpublizistische Zusammenhänge systematischer und genauer herauszuarbeiten, als dies in allgemeiner angelegten Werken möglich ist.

Trotz dieser bewußten Begrenzung kann unser Bild-Corpus naturgemäß keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Doch aufgrund des großen Einzugsbereichs bei der Materialerhebung dürfte es gleichwohl eine einigermaßen repräsentative und homogene Grundlage bilden, von der die Autorinnen und Autoren der Artikel ausgehen konnten, um sie jeweils aufgrund ihrer besonderen Kenntnisse zu ergänzen.

Das Bild-Corpus des Vorhabens ist in einer eigenen Datenbank gespeichert, nach Motiven und Themen verschlagwortet und über das kunstwissenschaftliche Internetportal »Prometheus« online recherchierbar. Die hier auf Dauer öffentlich verfügbare Datenbank[1] stützt das Lexikon in doppelter Hinsicht: erstens als durchgängige Quellengrundlage (Motiv-Suche), zweitens als Find-Instrument für Bilder, die im gedruckten Lexikon nicht abgebildet werden.

Zum inhaltlichen Aufbau des vorliegenden Handbuchs hat die Datenbank wesentlich beigetragen. Was den alphabetischen Hauptteil betrifft, ergeben sich die Artikel aus der vergleichsweise hohen Frequenz der entsprechenden ikonographischen Motive im Bild-Corpus. Hinzu kommt das Auswahlkriterium der internationalen Verbreitung. Das in Frankreich häufige und aufschlußreiche Motiv des politischen Hütchenspiels zum Beispiel bleibt beiseite, weil es im übrigen Westeuropa im Beob-

achtungszeitraum kaum vorkommt. Die in der politischen Bildpublizistik besonders häufigen und – so unsere These – für ihre Zeit besonders kennzeichnenden und sozialpsychisch prägenden Motive liegen teils nahe, teils überraschen sie, etwa durch die bedeutsame Rolle, die Tiere in ihnen spielen. Im einzelnen betreffen die Artikel dieses Hauptteils vor allem die folgenden Bereiche:

- Symbole wie Bastille[2] und Trikolore, Freiheitsmütze und Freiheitsbaum, den Löschhut und den (Vaterlands)Altar, die Laterne und die Guillotine, denen die Französische Revolution dauerhaft eine neue Bedeutung verliehen hat;
- revolutionär unfunktionierte Symbole und Symbolhandlungen wie die Gesetzestafeln (Constitution), den Eid und den Leichenzug, das Auspressen (Kelter/Presse) und das Ausfegen (Kehraus/Besen);
- visuelle Stilisierungen widerstreitender politisch-sozialer Gruppen und Typen wie des Sansculotten und späteren Proletariers (Revolutionär, Volk), des neuen Helden und Freiheitsmärtyrers auf der einen, des Aristokraten und des Emigranten auf der anderen Seite;
- von der Revolutionsgraphik adaptierte Personifikationen, Motive und Sprichwörter der alteuropäischen Volkskultur (Esel, Büsten/Figurenverkäufer, Harlekin, Scatologica, Spiel, Unter einem Hut);
- revolutionär umgedeutete Figuren und Allegorien der antiken Mythologie, der christlichen und traditionellen Ikonographie wie Chronos (Zeit), Diogenes, Herkules und Phaeton, die Seifenblase, Freiheit und Gleichheit, Brüderlichkeit und Republik;
- kreative Adaptationen herausragender Einzelwerke der ›Hochkunst‹ wie Heinrich Füsslis *Nachtmahr* (Albtraum) oder Davids *Schwur der Horatier* (Eid);
- Ausdrucksformen und polemische Verfremdungen politischer Figuren, wie sie in der Kleidung (Haar- und Huttracht, Mode), in Tier-Karikaturen (Adler, Affe, Krebs, Löwe, Schwein, Spinne, Zoomorphe Figuren, etc.) und anderen Deformierungen (Infantilisierung) Anwendung fanden;
- Visualisierungen der revolutionären Kräfte und Gegenkräfte (Aufklärung, Barrikade, Exekution, Reaktion, Revolution, Terreur), auch in Form von Naturmetaphern wie Licht und Finsternis, Vulkanausbruch (Vulkan) und Blitz.

Diesen Motiv-Artikeln vorangestellt ist der erste, systematische Teil des LRI. Er hat die Aufgabe, die medienspezifischen und kulturellen Hintergründe, die bildlichen, publizistischen und technischen Verfahren der Druckgraphik in exemplarischen Bereichen herauszuarbeiten sowie historische Überblicke zur Bildpublizistik in den Ländern unseres Beobachtungsfeldes zu bieten. Damit werden nicht nur die Motiv-Artikel von Wiederholungen entlastet, sondern auch allgemeine Beobachtungen des Forschungsprojekts zusammengefaßt.

Das LRI versteht sich als interdisziplinäres Gemeinschaftswerk einer sich entwickelnden Historischen Bildwissenschaft der Neuzeit, die von der Eigenart und dem Eigenwert der originären Bildzeugnisse ausgeht. Den beteiligten Kolleginnen und Kollegen ist zu danken, daß sie sich auf die anspruchsvolle Mitarbeit eingelassen haben. Das breite fachliche Spektrum dieses Mitarbeiterstabs, das von der Fach- und Kunsthistorie über die Kultur- und Medienwissenschaft bis zur Literatur- und Text-Geschichte reicht, ermöglicht es, den je nach Motiv teils sehr unterschiedlichen Eigentümlichkeiten des Quellenmaterials gerecht zu werden, den Kokarden und Kartenspielen beispielsweise ebenso wie den skatologischen Karikaturen oder den Zerrbildern in der Manier Arcimboldos.

* * *

Das *Lexikon der Revolutions-Ikonographie* ist aus dem Sonderforschungsbereich »Erinnerungskulturen« an der Justus-Liebig-Universität erwachsen und anschließend als Einzelprojekt von der Deutschen Forschungsgemeinschaft sowie in der abschließenden Phase von der Gerda Henkel Stiftung großzügig unterstützt worden. Beiden Förderern sei hier ausdrücklich gedankt!

Außerdem hat unser Vorhaben im Laufe der Materialerhebung und während der Ausarbeitung von so vielen Seiten dankenswerte Hilfe und Unterstützung erfahren, daß die Aufzählung kein Ende finden würde. Gleichwohl ist einigen spezialisierten Kollegen gesondert zu danken, die uns nicht nur einen privilegierten Zugang zu graphischen Sammlungen geebnet, sondern auch beim Auffinden und Deuten seltener bzw. verschlüsselter Bildblätter mit wichtigen Hinweisen geholfen haben. Dies gilt insbesondere für Remigius Brückmann, Philippe de Carbonnières, Alberto Milano, Sandro Morachioli, Rainer Schoch und Raimund Rütten, dem für selbstlose Hilfe bei der Ausarbeitung der Register zu danken ist. Wesentlichen institutionellen Rückhalt verdankt das LRI der neuzeitlichen Abteilung des Gießener Historischen Instituts unter der Geschäftsführung von Horst Carl. Zugleich richtet sich mein Dank an die wechselnden Mitarbeiter/Innen des dreiköpfigen Lexikon-Teams: Wolfgang Cilleßen, den Ideengeber des Projekts, sodann an Jasmin Hähn, Moritz Jäger, Martin Miersch und Fabian Stein. Ohne ihre engagierte Sorgfalt und ihr Organisationstalent sowie ihre Fachkenntnisse und ihre Bereitschaft, kurzfristig ›frei‹ gewordene Artikel zu übernehmen, wäre das vorliegende Werk schwerlich zum Abschluß gekommen.

Rolf Reichardt

Anmerkungen

1 http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/open_access/giessen_lri
2 Die Lemmata der Artikel sind hier in Kapitälchen gesetzt.

Medium Revolutionsgraphik

Wolfgang Cilleßen & Rolf Reichardt

I. Die Französische Revolution – ein bildpublizistisches Medienereignis

Paris »mit Kupferstichen behangen«

Als der Braunschweiger Reformpädagoge und Schulbuchverleger Johann Heinrich Campe, angelockt von den sensationellen Revolutionsnachrichten aus Frankreich, im August 1789 Paris besucht, ist er überwältigt vom begeisternden Erlebnis einer neuartigen politischen Öffentlichkeit. Was ihm neben dem »Volksgewühl« in den engen Straßen besonders auffällt, sind die zahllosen und allgegenwärtigen ›Wandzeitungen‹ und gedruckten Maueranschläge. »Diese Affichen oder Bekanntmachungszettel«, berichtet Campe nach Deutschland, »sieht man in allen Straßen, besonders an den beiden Seitenwänden aller Eckhäuser und an dem ganzen Gemäuer aller öffentlichen Gebäude auf den Quais und sonstigen freien Plätzen, eine so unzählbare Menge, daß ein rüstiger Fußgänger und geübter Schnelleser den ganzen Tag […] herumlaufen und lesen könnte, ohne nur mit denjenigen fertig zu werden, welche man an jedem Tage von neuem ankleben sieht.« Vor diesen Anschlägen, fährt Campe fort, »sieht man ein unendlich buntes und vermischtes Publikum von Lastträgern und feinen Herren, von Fischweibern und artigen Damen, von Soldaten und Priestern […] versammelt, alle mit emporgerichteten Häuptern, alle mit gierigen Blicken den Inhalt der Zettel verschlingend, bald leise, bald mit lauter Stimme lesend, darüber urteilend und debattierend. Zehn oder zwanzig Schritte weiter hin, stößt man auf einen anderen ebenso bunten und vermischten Haufen, der einen an die Mauer gelehnten Tisch mit einer kleinen Verdachung umgibt, worauf die fliegenden Blätter und Broschüren des Tages feilgeboten werden, welche zu eben der Zeit von vielen hundert Kolporteuren durch alle Straßen der Stadt, nicht bloß dem Titel, sondern oft auch dem Hauptinhalte nach, ausgeschrien werden. Auffallend für den Ausländer ist hier der Anblick ganz gemeiner Menschen aus der allerniedrigsten Volksklasse, z. B. der Wasserträger […] – auffallend, sage ich, ist es, zu sehn, welchen warmen Anteil sogar auch diese Leute, die größtenteils weder lesen noch schreiben können, jetzt an den öffentlichen Angelegenheiten nehmen […].«[1] Scharfsichtig und treffsicher beschreibt der ›Freiheitspilger‹ Campe hier die neue, ansatzweise demokratische Öffentlichkeit und Kultur der Französischen Revolution, getragen von einer visuellen und mündlichen Kommunikation, welche die massenhaft produzierten Printmedien in Umlauf bringt und für die Rezipienten aktiviert – Pamphlete, Flugschriften und Zeitungen ebenso wie »Affichen« und gedruckte Liedblätter mit patriotischen Chansons. Damit erweist sich die Revolution von 1789 als ein Medienereignis nicht nur in dem Sinne, daß sie durch die Reportagen und Darstellungen als Ereignis konstituiert und allgemein bekannt gemacht wird, sondern auch und vor allem dadurch, daß die massenhaft produzierten Printmedien ihrerseits als Faktor des Revolutionsprozesses fungieren und denselben mit vorantreiben.[2]

Die zeitgenössische Bildpublizistik hat daran wesentlichen Anteil, denn zu den besagten »Affichen«[3] gehören auch gedruckte Bildflugblätter, zumal Karikaturen. Bei seinem Parisbesuch sieht Campe am quai de Conti »alle großen Gebäude stromauf- und unterwärts, soweit das Auge reicht, besonders die große und prächtige Münze, mit Kupferstichen behangen, welche größtenteils die damalige Revolution betreffen.«[4] Noch 1796 konstatiert ein anderer deutscher ›Revolutionstourist‹, der Hamburger Domherr Friedrich Johann Lorenz Meyer: »Der Quai Voltaire gleicht einer Ausstellungsgalerie von Kupferstichen«.[5] Und daß diese Flugblattgraphik auf den Straßen und Plätzen mit anderen Bild- und performativen Medien zusammenwirkt, welche erst gemeinsam den Kolportagecharakter der Revolution ausmachen[6], beobachtet der Magdeburger Pastor Heinrich Zschokke, als er im April 1796 die Hauptstadt der Revolution besucht: »Büsten, Kupferstiche, Gemählde, Bibliotheken, Possenreisser, Marionettenspieler, Taschenspieler u. s. f. zeigen sich in allen Stadtgegenden, und haben einen größern oder kleinern Schwarm von Bewunderern und Tadlern um sich versammelt. Selbst Melodien werden verkauft, und dem Ohre der Käufer eingezeigt.«[7] Gleiches gilt, wenn auch in geringerem Ausmaß, für die anderen größeren Städte im revolutionären Frankreich, wie Johann Friedrich Reichardt in seinem Reisetagebuch bezeugt. Wegen seiner Sympathien für die Revolution aus preußischen Diensten entlassen, kommt der Kapellmeister im Frühjahr 1792 nach Lyon und staunt nicht schlecht: »Die Straßen hangen voll der bittersten und lächerlichsten Karikaturen über die Armee der Emigranten und über ihre Märsche und Kontremärsche.«[8]

In der Tat sind die zu Tausenden publizierten und öffentlich präsentierten Bildflugblätter der Französischen Revolution, insbesondere die Karikaturen der Jahre 1789 bis 1792, ein neues Phänomen, das sich deutlich von der Druckgraphik des Ancien Régime unterscheidet.[9] Sie werden in Paris weniger von den etablierten Stechern und Verlegern als vielmehr von einer Vielzahl kleiner bis namenloser, oft neu zugewanderter Bildermacher produziert. Statt des langwierigen Verfahrens des Kupferstichs bevorzugen sie die wesentlich schnellere Technik der Radierung und können so fast unmittelbar auf die aktuellen Tagesereignisse eingehen. Jeweils in tausend bis dreitausend Exemplaren gedruckt, zu denen oft Nachdrucke und Kopien hinzukommen (**Abb. 1**), übertreffen sie die üblichen Auflagen

3a. Anon.: *Constitution de la France*. Kol. Radierung, Paris, 1789 (MC, G.27053)

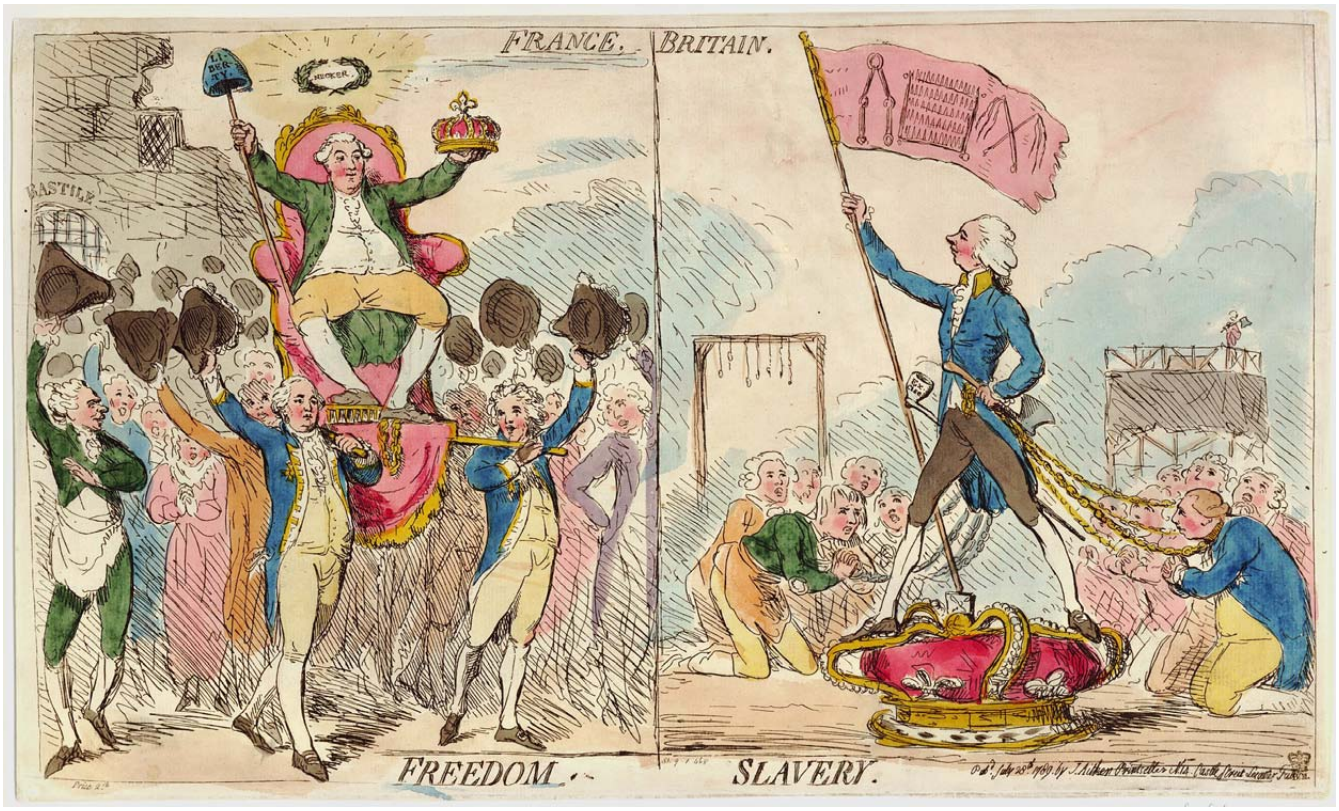
3b. Anon.: *Constitution d'Angleterre*. Kol. Radierung, Paris, 1789 (MC, G.25959)

imported some prints from Paris, strongly bordering on Treason. They are labelled with the decrees of National Convention, and quotations from *Paine's Rights of Man*.«[25] Zur selben Zeit erhält John Reeves, Organisator einer antirevolutionären Propagandakampagne, die warnende Mitteilung: »Print shops [...] at this moment [...] are fill'd with Revolution Representations imported from France«.[26] William Holland kommt denn auch in Haft, und 1796 konstatiert die konservative Zeitung *The Briton* mit Genugtuung das Verschwinden der »scandalous caricature exhibitions«.[27]

Abgesehen von solchen Indizien ist es allerdings aufgrund der Quellenlage bislang nicht möglich, die unmittelbare Verbreitung der revolutionären Spottbilder durch den internationalen Graphikhandel genauer zu eruieren. Die bereits vor 1789 etablierten Großhändler wie Basan & Poignant in Paris, John Boydell in London, Pierre Fouquet in Amsterdam, Johann Friedrich Frauenholz in Nürnberg, Carl Artaria in Wien und Remondini in Bassano, die sich auf der Leipziger Buchmesse zu treffen pflegen, konzentrieren ihr Geschäft auf die Vermittlung wertvoller Künstlergraphik. Ihre Lagerkataloge offerieren Reproduktionsstiche attraktiver Werke von Angelika Kaufmann, Greuze, Bunbury, Watteau, Boucher, Füssli u.a., aber zeitpolitische Karikaturen erwähnen sie ebenso wenig[28] wie etwa die deutschen Kunstanzeigen für das gehobene Publikum.[29] Das schließt freilich nicht aus, daß revolutionäre Karikaturen als ›Beiladung‹ von Kunstsendungen verschickt und unter dem Ladentisch verkauft werden. Sie bleiben nur unerwähnt, weil sie als niedere Kunstgattung gelten und den Argwohn der Obrigkeit erregen könnten. Erschwerend kommt hinzu, daß der internationale Graphikhandel infolge der Revolutionskriege und der Kontinentalsperre zeitweise einbricht.

Reproduktion, Transformation, Zirkulation

Indessen sind der Revolutionsgraphik selbst wichtige Indikatoren ihrer internationalen Verbreitung eingeschrieben, denn außerfranzösische Blätter weisen vielfach so genaue motivische und formale Übereinstimmungen mit bestimmten französischen ›Vor-Bildern‹ auf, daß etwa dem deutschen oder englischen Künstler das ›Original‹ vorgelegen haben muß. Die Spielformen dieses interkulturellen Motivtransfers im Medium der Graphik reichen von der Kopie über die Adaptation bis zur Inversion und Deformation. Was zunächst die ausländischen Kopien französischer Vorlagen betrifft, sind die selektiven Reproduktionsstiche der erwähnten *Tableaux historiques* durch Reinier Vinkeles und Daniel Vrijdag in Amsterdam (1794–1807), durch Jean-François Lorent und Jean Chateignier in Brüssel (1795–99) sowie durch ein Dutzend Künstler in Memmingen (1817–19) die

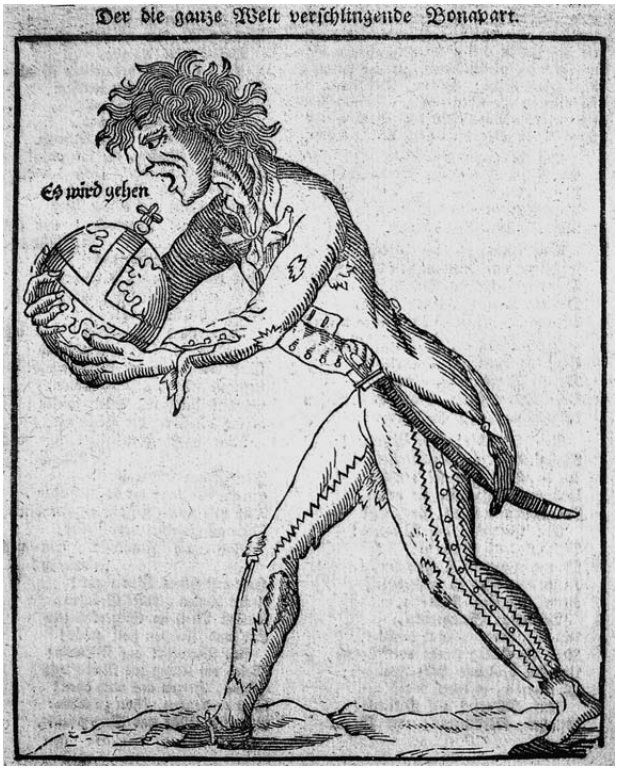


3c. J. Gillray nach Anon.: *France. Freedom/Britain. Slavery*. Kol. Radierung, London: J. Aitken, 28.7.1879 (BM 7546)

offenkundigsten und anspruchsvollsten Beispiele.[30] Für die bildpublizistische Debatte aufschlußreicher sind jedoch Einzelkopien, die zeitnah zum Revolutionsgeschehen und mit weniger editorischem Aufwand publiziert werden. Der Befund, daß es sich dabei meistens um allegorisierende Sozialsatiren handelt, bestätigt die große Bedeutung der Bildgattung ›Karikatur‹ in der internationalen Revolutionsgraphik. Den Anfang macht kein Geringerer als James Gillray mit einer kolorierten Radierung, die er bereits Ende Juli 1789 bei James Aitken in London herausbringt (**Abb. 3c**). Von den politischen Nachrichten aus Paris begeistert, zitiert er hier stillschweigend zwei kurz zuvor getrennt publizierte französische Blätter (**Abb. 3a–3b**) fast wörtlich und verbindet sie als Pendants zu einem Doppelbild. Wie seine Vorlagen, nur mit schlagwortartiger Beschriftung, konfrontiert er den im Triumph zurückgekehrten revolutionären ›Freiheitshelden‹ Jacques Necker mit dem ›Despotismus‹ des britischen Premierministers William Pitt. Zustimmung zu den Anfängen der Französischen Revolution signalisiert auch die Augsburger Kopie einer eindrücklichen Pariser Aquatinta zur Schleifung der Bastille (**Abb. 4a–4b**). Der etwas schwerfällige Nachstich ist typisch für die altertümliche Manier des Bildermachers Johann Martin Will und seine Gewohnheit, die Frankreich betreffende Ereignisgraphik seiner Produktion ohne sichere Sprachkenntnis werbend mit französisch-deutschen Titeln und Legenden zu versehen. Die in diesem Fall hinzugefügte Notiz »Dessinée d'apres nature et gravé par G.« täuscht Augenzeugenschaft vor, wo nur eine graphische Vorlage abgekupfert wird. In den Niederlanden machen sich die von Johannes Allart verlegten *Tafereelen van de Staatsomwenteling in Frankrijk* die revolutionäre Botschaft der bürgerrechtlichen Gleichheit zueigen, indem sie als Titelvignette des ersten Bandes eine französische Ständeallegorie von 1789 abbilden und mit einer neuen Unterschrift versehen (**Abb. 5a–b**). Andererseits werden auch gegenrevolutionäre Bilder kopiert, öfters zusammen mit den Übersetzungen der zugehörigen Pamphlete aus Frankreich. So wird das anonyme Frontispiz des *Almanach des prisons* vom Herbst 1794 seitenverkehrt für den *Almanach der Revolutions-Characteren* nachgestochen, den Christoph Girtanner bei Karl Gottlieb Hofmann in Chemnitz herausgibt (**Abb. 6a, 6b**).[31] Unter der Überschrift *Regierung des Robespierre* konfrontiert es die Freiheitsstatue auf dem Pariser Revolutionsplatz mit der Guillotine und ihren Opfern – haufenweise abgeschlagene Köpfe des Klerus, des Adels und des »Volkes« – und sucht so das Freiheitspathos der Jakobinerdiktatur zu entlarven.

In anderen Fällen erweitert sich die Kopie des französischen Stichs zur Anverwandlung. Für das krönende Kupfer der Serie *Sechs grosse Begebenheiten des vorletzten Decenniums*, die im Göttinger *Taschenbuch zum Nutzen und Vergnügen fürs Jahr 1792* erschien[32], läßt sich Daniel Chodowiecki von einer anonymen Bildbeilage der von Camille Desmoulins herausgegebenen Zeitung *Révolutions de France et de Brabant* inspirieren (**Abb. 7a, 7b**). Er übernimmt den triumphalen Freiheitsgestus der weiblichen Allegorie vor den Trümmern

9c. Anon.: *Ich will die ganze Welt verschlingen …* Kol. Radierung, Deutschland, um 1800 (Privatslg.)

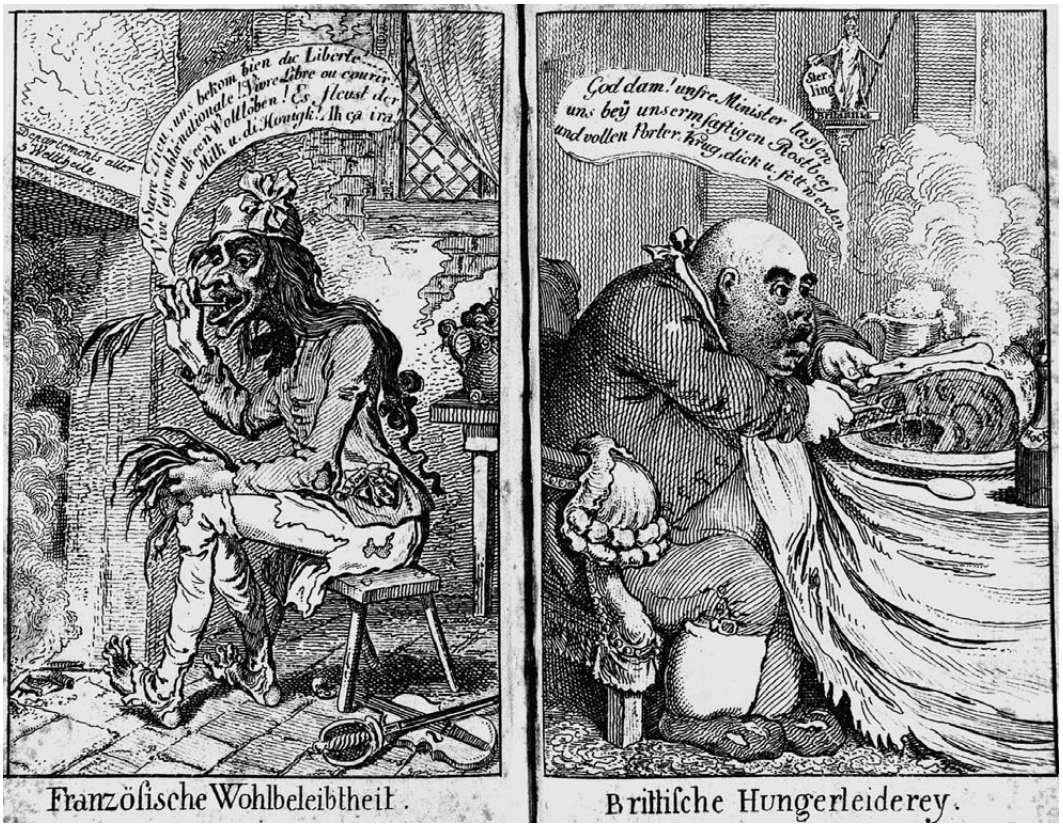


9e. Anon.: *Der die ganze Welt verschlingende Bonapart*. Holzschnitt, in: *Der lustige Schweizer … auf das Jahr 1816,* Schaffhausen: Hurt (1815)

9d. Anon.: *Getäuschter, republikanischer Heißhunger (Nach einem Londner Original!).* Radierung, in: *Revolutions-Almanach von 1800*, Göttingen: J.C. Dieterich, 1799, nach S. 22

selspiel. Zum einen rezipieren französische Stecher ausländische Bilderfindungen, vorzugsweise solche der englischen Druckgraphik, die im 18. Jahrhundert als führend gilt und im vorrevolutionären Paris zunehmend gehandelt wird. Ende 1781 eröffnet der Buchhändler Sellier an der place du Palais-Royal ein »Cabinet d'Estampes Angloises«[37]; etwa gleichzeitig haben M^me^ Breton im Palais-Royal sowie Jacques Esnaults und Michel Rapilly in der rue Saint-Jacques Kopien der beliebten englischen *stipples* im Angebot[38]; und im Herbst 1798 weiß das Weimarer Journal *London und Paris* zu berichten: »Seit einiger Zeit ist in dem ehemaligen Kloster der Kapuzinerinnen bey dem Place Vendôme eine Gallerie eröffnet, wo in drey langen Gängen Kupferstiche und eine außerordentliche große Sammlung von Englischen Caricaturen feil geboten wird. Auf jedem Blatte steht der Preis, um den es verkauft wird, so daß kein Ueberbieten Statt findet. Anfangs zahlte man für den Eintritt 15 Sous, die man bey dem, was man kaufte, wieder in Rechnung brachte. Es scheint aber, daß der Zulauf nicht groß

14a. J. Gillray: *French Liberty. British Slavery*. Kol. Radierung, London: H. Humphrey, 21.12.1792 (BM 8145)



14b. Anon. nach J. Gillray: *Französische Wohlbeleibtheit. Britische Hungerleiderey*. Radierung, in: *Revolutions-Almanach von 1794*, Göttingen: J.C. Dieterich, 1793, vor S. 323

zösische Revolution zuspitzt (**Abb. 14a**): Sie wird nicht nur von einem unbekannten Zeichner auf das Kalenderformat komprimiert[44] und anhand dieser Zeichnung 1793 im Göttinger *Revolutions-Almanach* reproduziert (**Abb. 14b**), die Spottfigur des zerlumpten und notleidenden Sansculotten dient im selben Almanach außerdem dazu, die verderblichen Folgen der Assignaten zu veranschaulichen (**Abb. 14c**); und 1795 zitiert Jean-Baptiste Louvion die Gegenfigur des behäbigen John Bull, um ihr gegenüber den agilen Vertreter der thermidorianischen Reaktion positiv in Szene zu setzen (**Abb. 14d**).

Doch kein Bild der Revolutionszeit wurde im Medium der Graphik häufiger kopiert, variiert und transformiert als Charles Benazechs Gemälde *The Last Interview of Lewis Sixteenth,* von dem Luigi Schiavonetti im Rahmen seiner erfolgreichen Serie über die letzten Lebensmonate von Louis XVI[45] im März 1794 beim Londoner Verleger Colnaghi eine autorisierte großformatige Farbradierung herausbringt (**Abb. 15a**), ein halbes Jahr später gefolgt von einer verkleinerten und preiswerteren Ausgabe mit zweisprachiger Unterschrift auch für französische Käufer.[46] Carlo Lasinio, ein in London niedergelassener Stecher aus Italien, konkurriert sogleich mit zwei Raubkopien, die großformatige mit ausführlicher Legende in Englisch und Französisch[47], die kleinformatige – zusammen mit dem Pariser Verleger Darbi – nur mit französischer Unterschrift.[48] In Frankreich werden 1794/95 trotz polizeilicher Verfolgung wenig-

14c. Anon. nach J. Gillray: *O Sacre Dieu uns bekomm bien die Liberté! Welch ein Wohlleben! Es fleust der Milk und die Hönick! Ah ca ira!* … Radierung, in: *Revolutions-Almanach von 1794*, Göttingen: J.C. Dieterich, 1793

14d. J.-B. Louvion nach L.-E. Poirier: *Le Neuf Thermidor ou la Surprise Angloise*. Radierung, Paris, August 1795 (BM 8675)

15e. P.W. Tomkins nach M. Brown: *The Final Interview of Louis the sixteenth with his Family.* Punktiermanier u. kol. Radierung, London: E. Jee, 1.1.1795 (BM, Inv. 1987,1003.24)

15f. J. Gillray: *Louis XVI taking leave of his Wife & Family.* Kol. Radierung, London: J. Aitken, 20. März 1793 (*MC*, G.13049)

56a. T. Rowlandson: *Two Kings of Terror*. Kol. Radierung, London: R. Ackermann, Nov. 1813 (Privatslg.)

fen der Unruhen und einer Wiederholung der politischen Konflikte der Patriotenzeit zeugen[347], etwa die *Tyranny der Jacobynsche factie, in Frankryk* von 1793, die mit 14 teils abschreckenden Holzschnitten der blutigen Ereignisse in Frankreich und entsprechenden Beschreibungen aufwartet. Die nach der Ausrufung der Batavischen Republik herausgebrachten Geschichtsbücher für Kinder zielen nicht auf Abschreckung, sondern wie schon zur Patriotenzeit auf das Einüben bürgerlicher Tugenden und die Heranbildung eines historischen Urteilsvermögens. So bietet die *Historie der omwentelingen in vaderlandsche gesprekken voor kinderen* von Johannes Hazeu keineswegs ein rein affirmatives Bild der Französischen Revolution und ihrer Ausbreitung in die Niederlande. Die Illustrationen, zum Teil Adaptationen französischer und niederländischer Kupferstiche, zeigen familiäre Szenen der Unterweisung (**Abb. 61**) sowie historische Ereignisse in den Niederlanden, in Belgien und Frankreich (**Abb. 62**).[348] Da sie weder von einem Titel noch (wie sonst häufig) von einer Legende, etwa in gereimter Form, begleitet werden, bedarf es eines mündlichen Kommentars oder der Lektüre des umfangreichen, wie meistens in ›katechetischem‹ Wechselgespräch verfaßten Buches selbst, um die dargestellte Szene in ihrer Bedeutung zu erfassen. Das scheinbar objektiv und neutral abgespiegelte historische Ereignis kann hierbei eine positive oder negative Wertung erfahren (und erfährt es bei Hazeu auch) – ein grundsätzliches Problem aller Buchillustrationen. Von 1798 bis 1800 erscheint in Amsterdam auch ein illustriertes *Weekblad voor kinderen*, das sich mit Naturgeschichte, Historie und Sittenkunde beschäftigt; hier wird die Bedeutung der Geschichtskenntnis ebenso thematisiert wie Regierungsformen und die Frage der Menschenrechte (**Abb. 63**). In Frankreich löst die Revolution 1789 eine wahre Flut pädagogischer Druckerzeugnisse aus, darunter illustrierte Wandtafeln für den

6. Anon.: *Le diable l'emporte, souhait de la France*. Kol. Radierung, Frankreich, 1815 (DV 10386)

eines Mönches richtet Robespierre seine Lanze, die entsprechend den vergleichbaren Bibelillustrationen einen Essigschwamm trägt, auf den Gekreuzigten. Um 1850 nehmen sich mehrere deutsche Karikaturisten der Kreuzigungsikonographie an, um dem Freiheitskampf religiöse Weihen zu verleihen. In der in Hamburg verlegten Zeitung *Die Reform* erschien 1850 ein Holzstich mit dem Titel *Das Golgatha der Freiheit*.[59] Die reaktionären Fürsten, die »Ungäubigen«, die den »Freiheits-Heiland« ans Kreuz genagelt haben, wird – so der Begleittext – eine gerechte Strafe ereilen. Longinus-Lanze und symmetrische Anordnung der Marterwerkzeuge hinter dem Kreuz entsprechen der christlichen Bildtradition. *Trost für 1848 und 49* aus den Leipziger *Spitzkugeln* von 1850 hält sich noch enger an die christliche Bildtradition.[60] Allein durch den Titel wird hier deutlich, daß es sich bei dem Gekreuzigten nicht um Christus, sondern um die demokratischen Ideale der beiden vorangegangenen Jahre handelt, deren spätere ›Auferstehung‹ so bereits impliziert ist. Auch der linke Flügel aus dem Triptychon *Trost für die zweite Hälfte unseres Jahrhunderts* vom Januar 1851, das ebenfalls in den politischen Verhältnissen Deutschlands Elemente der ›Passion‹ diagnostiziert, stellt mit dem der Kreuzigung immanenten Auferstehungsgedanken die Hoffnung auf eine bessere ▷Zukunft in Aussicht.[61] Christus wurde nicht nur in der Bildpublizistik der Zeit um 1848/1850, sondern auch in der gleichzeitigen religiösen Malerei[62] vielfach als erster ›Revolutionär‹ dargestellt. Erstaunlicherweise nutzt Faustin 1871 das Kreuzigungsmotiv zur Abrechnung mit den Deutschen.[63] Indem er Christus eine Pickelhaube verpaßt und die am Kreuz Trauernden als Bismarck und Wilhelm I. kennzeichnet, wirft er dem Kriegsgegner Deutschland vor, es habe sein »Reich« auf einem Berg französischer Leichen[64] aufgebaut und damit Christus pervertiert. Ganz ohne den Gekreuzigten kommt dagegen Klencks Blatt *Le trois Larrons* von 1871 aus: Als die für den Krieg verantwortlichen Schächer werden Bismarck, Wilhelm I. und Napoleon III. entlarvt und dafür mit dem Galgen bestraft.[65]

Um die Versöhnung eines Monarchen mit seinem Sohn zu verbildlichen, bot sich das neutestamentliche Gleichnis vom verlorenen Sohn an.[66] Der ›Judaskuß‹ wiederum war in besonderer Weise geeignet, den (vermeintlichen) Verrat eines Politikers anzuprangern: In *Trahison* verknüpft J. Corseaux 1871 gleich zwei Bildquellen miteinander. Indem er den französischen Außenminister Favre der geschwächten *Francia* den Todeskuß geben läßt, erinnert er an das biblische Motiv des Verrats durch Judas, während er sich zugleich formal an Pierre-Paul Prud'hons berühmter Illustration zu *Phrosine et Méliodore* von Pierre-Joseph Bernard orientiert.[67] Favre, der 1871 (notgedrungen) den Waffenstillstand und den Frieden mit Preußen schloß, galt als Verräter an Frankreich und zog sich – wie das Pilgergewand andeutet – fortan aus der Politik zurück. Christus-Worte aus den Evangelien erfreuten sich im 19. Jh. sowohl in Frankreich als auch in Deutschland großer Beliebtheit als Titel oder Beischriften politischer Karikaturen. Zumeist nehmen europäische Monarchen oder Allegorien (*Liberté*) in diffamierender Absicht die Rolle Christi ein.[68]

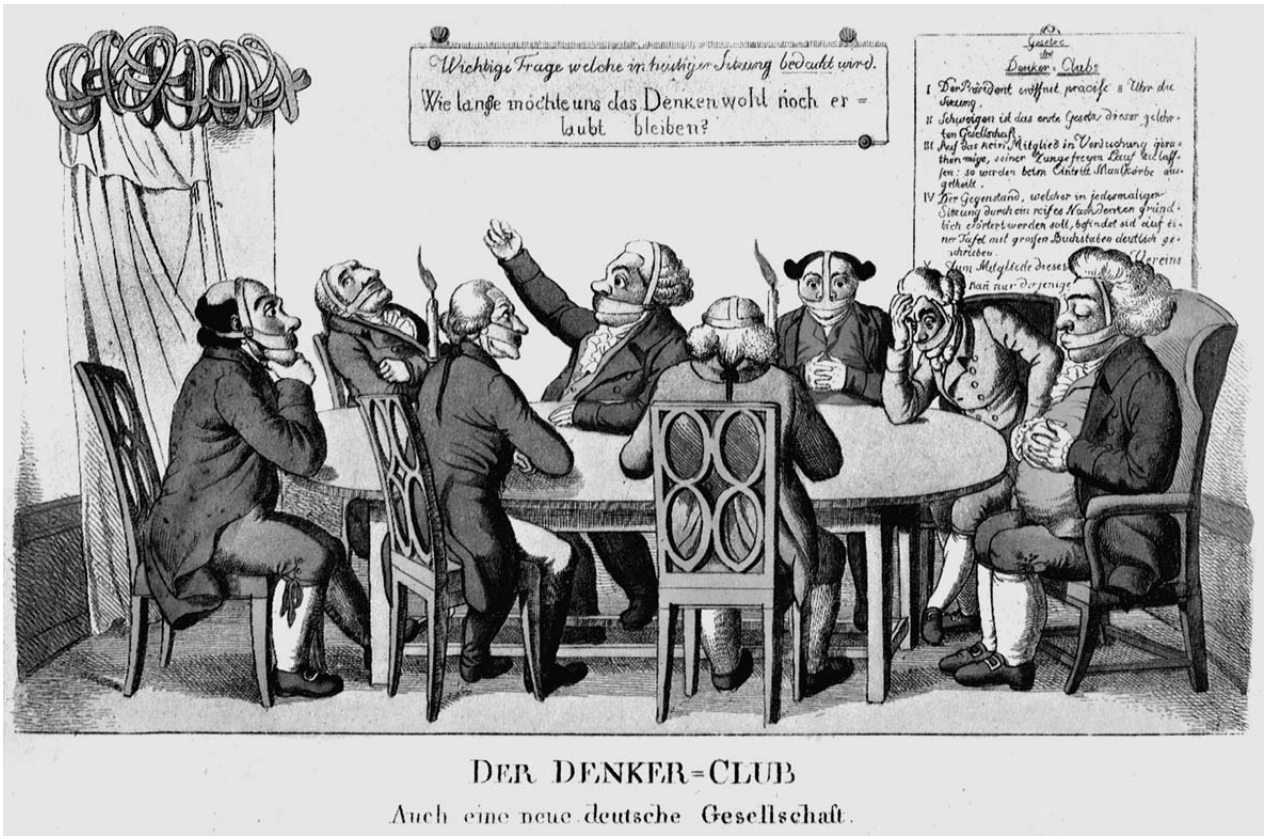
III. Gemäldezitate

In der politischen Druckgraphik des 18. Jhs. treten Gemäldezitate nur sehr vereinzelt auf. Für das 19. Jh. kann ein kollektives Bildwissen trotz der Zunahme öffentlicher Museen und der Ausstellung prominenter Einzelwerke zumeist nur in Bezug auf wenige Meisterwerke und zudem allein auf nationaler Ebene konstatiert werden.[69] Zu fragen ist hier im Einzelnen, ob die Anlehnung an eine bekannte Gemälde- oder Graphikvorlage nur auf formalen Gründen beruht – etwa, weil eine spezifische Komposition vom zitierenden Künstler als besonders prägnant empfunden wurde, oder, ob das Zitat (an sich) als Teil der Bildaussage aufgefaßt werden kann. Die Auswahl der Gemäldezitate richtet sich zumeist nach der jeweiligen nationalen Bildtradition; nur in Ausnahmefällen – insbesondere bei Raffael, Michelangelo und Tizian – wird auf das Gemälde eines ausländischen Künstlers angespielt, wie im Falle von Tizians *Dornenkrönung Christi*, die sich allerdings bereits im Pariser Louvre befand, als 1834 eine Karikatur von François

11. H. Daumier: *Gargantua*. Kreidelithographie, Paris: Aubert, 16. Dez. 1831 (DR 34)

mitteilt, daß sie vom Comte de Vaudreuil schwanger sei[113], und wie sie hemmungslos ihre Vergnügungssucht im Kreise ihrer Vertrauten auslebt.[114]

In England sind die Dramen Shakespeares eine feste Bezugsgröße für die Karikatur. Wenn etwa der schwarz gewandete Adolphe Thiers die Aufmerksamkeit seiner Mutter (*Francia*) auf drei Gemälde lenkt, die Allegorien der konservativen Republik, der Republik und der Monarchie zeigen, so spielt dieses Blatt auf jene Szene an, in der Hamlet seiner Mutter Porträtgemälde seines verstorbenen Vaters und des Königs Claudius zeigt.[115] Die Beischrift »Adapted to the french« verdeutlicht, daß es sich hierbei um eine Übersetzung, d.h. um eine Übertragung der Szene auf die aktuellen französischen Verhältnisse handelt. Ebenfalls auf Hamlet nimmt eine 1804 publizierte englische Karikatur Bezug, indem sie dessen Worte »Angels and Ministers of grace defend me« zitiert.[116] Anstelle des Geistes von Hamlets Vater erscheint hier jedoch der Geist von Louis XVI, der mit den Worten »That's mine!!!« auf Napoleons Krone weist. *Banquo at the banquet!* knüpft an die Szene aus *Macbeth* an, in der diesem während eines Festmahls der auf sein Geheiß ermordete General Banquo erscheint (**Abb. 12**). Analog dazu erscheint in der 1867 publizierten Karikatur nun dem französischen Kaiser der Geist des in Mexiko hingerichteten Kaisers Maximilian. Wie Macbeth so wird auch der im Kreise der europäischen Fürsten an einem Bankett teilnehmende Napoleon III. mit der Anklage, er habe diesen Tod zu verantworten, konfrontiert. Durch Hinzufügung von Erläuterungen wird hier allerdings der Bildzusammenhang nicht nur dem literarisch Gebildeten, sondern auch dem Shakespeare-Unkundigen weitestgehend erschlossen. Auch *A Phantasmagoria Scene* von Gillray evoziert 1803 eine Szene aus *Macbeth*.[117] In Gestalt der Hexen aus der Beschwörungsszene (*Macbeth* 4/1) kochen hier Addington, Wilberforce und Fox unter allerlei Hokuspokus den englischen Löwen. George Cruikshanks *Twelfth night or what you will* besitzt trotz des Titels kaum einen Bezug zu Shakespeares Komödie. Hier steht vielmehr das traditionell zu Epiphanias[118] veranstaltete Dreikönigskuchenessen im Mittelpunkt der Satire, indem die Herrscher Europas auf einer Theaterbühne agieren und sich jeder aus dem europäischen Kuchen ein möglichst großes Stück herauszuschneiden versuchen.[119]



14. Anon.: *Der Denker=Club*. Kol. Radierung, Nürnberg (?), um 1820/25 (GNM, HB 23444, Kapsel 1316)

15. G. M. Woodward: *A Thinking Club*. Kol. Radierung, London: S.W. Fores, 25. Jan. 1796 (BM 8780)

ostentatives Bekenntnis zu den *trois couleurs* der Revolution erweist sich bei genauerem Hinsehen als ebenso hohl und heuchlerisch wie die Selbstinszenierung von Louis-Philippe als Kokardenträger und patriotischer Veteran der Schlachten von Valmy und Jemmapes; denn auf dem blauen Streifen des Wappenschildes sitzt eine napoleonische Biene, auf dem weißen Streifen stürzt ein geköpfter gallischer Hahn ab, und ausgerechnet den roten Streifen ziert eine bourbonische Lilie. Ähnlich verhält es sich mit dem Schmuck der Schlafmütze, dem krönenden Abschluß des Wappens, wo die blau-weiß-rote Revolutionskokarde von der weißen Kokarde der Bourbonen in den Hintergrund gedrängt wird. Die eigentlichen Waffen des *juste milieu* sind dagegen die gekreuzten Klistiere als Symbol der geknebelten öffentlichen Meinung[154] und die auf den beiden Schrifttafeln verzeichneten Versäumnisse und Maßnahmen des Julikönigtums: außenpolitischer Defätismus[155] gepaart im Innern mit Geheimpolizei, Zensur und Subventionierung regierungstreuen Presse. Die Banderole über den Klistieren verkündet »La France n'y [con]sentira pas«, aber Philipon läßt es offen, wie sich die gegensätzlichen Wappen der Revolution und der Reaktion sich im weiteren Bilderkampf zueinander verhalten und möglicherweise verändern werden.

Unterstützt von illustrierten Liedflugblättern[156] und Geschichtswerken über die Französische Revolution[157] sowie von den Reproduktionen der historischen Bildzeugnisse in den historischen Dokumentationen von Armand Dayot[158], intensivieren sich diese Vergegenwärtigung der visuellen Revolutionserinnerung und ihre Verschränkung mit den erneuten revolutionären Auseinandersetzungen im weiteren Verlauf des 19. Jhs., und zwar von ›links‹ wie von ›rechts‹. Feiert 1848 zum Beispiel eine Lithographie von Victor Delarue den proletarischen Barrikadenhelden der Februarrevolution als Nachfolger des plebejischen Fahnenträgers von 1792 (s. o. Abb. 10), so verunglimpft Patrioty die Allegorie der demokratischen und sozialen Republik als Erbin der Terreur und als wiedergeborene ›Furie der Guillotine‹ (s. o. Abb. 12). Desgleichen begrüßt 1870/71 ein Blatt der *Croquis révolutionnaires* von Georges Pilotell die Commune als späte Vollendung der Revolutionen von 1792, 1830 und 1848[159], während Cham die Kommunarden zu Nachahmern des ›Terroristen‹ Marat abstempelt.[160]

Symbolpolitisch wird die republikanische Ikonographie im Kampf gegen die Monarchie geprägt von sozialem Antagonismus. Je jugendlich bewegter und militanter die Figur der Republik die politische Bühne des Geschehens betritt, umso mehr fordert sie die Unverzichtbarkeit der Revolution. Beredtes Zeugnis *ex negativo* gibt der Innenminister der provisorischen Regierung, Ledru-Rollin, wenn er in einem Zirkular sich an die Künstler wendet und Vorgaben zu dem im März 1848 ausgeschriebenen Wettbewerb der Kunstschaffenden *pour la figure symbolique de la République* macht: »Votre composition doit réunir en une seule personne *la Liberté, l'Égalité, la Fraternité.* Cette trinité est le caractère principal du sujet. Il faut donc que les signes des trois puissances se montrent dans votre œuvre. Votre *République* doit être assise pour faire naître l'idée de stabilité dans l'idée du spectateur. Si vous étiez peintre, je vous dirais non pas d'habiller votre figure en tricolore, si l'art s'y oppose, mais cependant de faire dominer les couleurs nationales dans l'ensemble du tableau. J'allais oublier le bonnet. *Vous n'êtes donc pas maître d'ôter ce signe de la liberté.* Seulement arrangez-vous pour en quelque sorte le transfigurer. Mais je vous dis encore une fois: vous ne pouvez pas faire disparaître un signe que le peuple s'attend à retrouver dans la personnification du gouvernement qu'il a choisi. Gardez-vous aussi des airs trop belliqueux. Songez à la *force morale* avant tout. La République est trop forte pour avoir besoin de lui mettre le casque en tête et la pique à la main«.[161] Blau-weiß-rot eingefärbt und bürgerlich sittsam (*sédentaire*) hat die Republik zu sein, weit entfernt von einer *République rouge*.

25. A. Le Petit: *Les deux Républiques*. Kol. Lithographie, in: *Le Grelot* Jg. 2, Nr. 42 vom 28. Jan. 1872

So nimmt es nicht Wunder, wenn sich in der Druckgraphik zwei Republiken entgegentreten: eine, die auf den Kissen des *status quo* parlamentarisch ihre Ruhe gefunden hat, und eine andere, verzeichnet zum Schreckbild *terreur, guillotine* und *pétroleuse,* die unruhig fordert, die Revolution voranzutreiben, um eine *République démocratique et sociale* zu erwirken (**Abb. 24**).[162] Das blutige Niederschlagen der Juni-Insurrektion von 1848, der Sturz der Römischen Republik und die Restauration der weltlichen Macht des Papstes, betrieben von Frankreichs Zweiter Republik im Juli 1849, sowie die Ver-

1. J. Gillray: *A Democrat*. Kol. Radierung, London, 1. März 1793 (BM 8310)

satirische Tenor der Bildsatire in London vom politischen zum gesellschaftlichen Leben. Obwohl Hogarths Karikaturen alle Schichten der Gesellschaft sezierten und im weitesten Sinne politisch waren, vermieden sie – mit wenigen Ausnahmen aus seinem Spätwerk – geflissentlich jedwede parteipolitische Satire, die einzelne Politiker zur Zielscheibe des Spotts machte.

Hogarth lehnte jenes Mittel ab, welches das ausgeprägteste Merkmal der britischen Bildsatire werden sollte: Die Verbindung des Mediums Karikatur mit einzelnen Persönlichkeiten des politischen Lebens. Wenngleich der Begriff ›Karikatur‹ oft für Bildsatire als Ganzes gebraucht wird, ist er nicht notwendigerweise eine Voraussetzung von Bildsatire. Karikatur ist zu verstehen als *Technik*, in der ein oder mehrere Wesenszüge einer individuellen Physiognomie oder eines Körpers zum Zwecke der Verspottung hervorgehoben und übersteigert werden. Ursprünglich an britische Aristokraten auf ihrer *Grand Tour* in Italien von Künstlern wie Pier Leone Ghezzi vermittelt, dienten Karikaturen diesen nach der Rückkehr als Gegenstand geselliger Unterhaltung. Eingang in die englische Politik fand die Karikatur durch den 4. Viscount Townshend, der Wiedergutmachung für seinen Ausschluß aus dem innersten Kreis der Regierung erstrebte, indem er geistreiche, jedoch reichlich amateurhafte Karikaturen seiner politischen Gegner anfertigte und sie dann von professionellen Künstlern stechen und in Form von kleinen Karten drucken ließ.[10]

Die Karikatur wurde fortan das Parade-Medium der britischen Bildsatire, erlangte einen außerordentlichen Reichtum an Geist und Einfallsreichtum mit dem Beginn der künstlerischen Tätigkeit James Gillrays und Richard Newtons in den 1780er Jahren und blieb bis in die späten 1820er Jahre hinein das dominierende graphische Medium.[11] Ein Effekt ihres Aufstiegs und der Bequemlichkeit ihrer Produktion – wie Townshend bewiesen hatte, konnte sie auch ohne großes Zeichentalent wirkungsvoll sein – war es, die ständige Repetition von populären Gesichtern anzuregen und damit einen negativen Persönlichkeitskult zu etablieren, der sich auf so umstrittene Personen wie Charles James Fox konzentrierte. Als Politiker von hohem gesellschaftlichen Rang, der aufgrund seiner liberalen Prinzipien die Französische Revolution begrüßte, Geschmack an aristokratischen Vergnügungen fand und mit dem lasterhaften Prince of Wales Freundschaft schloß, geriet Fox zur Zielscheibe zahlreicher Karikaturisten, die aus den scheinbaren Widersprüchen in seinem Leben Kapital zu schlagen suchten. In Karikaturen erscheint Fox oft als gespaltene Persönlichkeit. Seine Physiognomie bekam ihre definitive Gestalt in Gillrays höchst tendenziöser Interpretation seiner unrasierten, aufgedunsenen und verschlagenen Erscheinung (**Abb. 1**), die in krassem Gegensatz zu den von Joseph Nollekens geschaffenen idealisierenden und noblen Porträt-Skulpturen steht. Neben Fox waren auch der Prince of Wales und später Napoleon Bonaparte Zielscheiben besonders zahlreicher und origineller Karikaturenschöpfungen.

Wer waren die Käufer bzw. Rezipienten der Bildsatiren? Hier berühren wir eine in jüngerer Zeit unter Historikern viel diskutierte Streitfrage. Denn schon oft wurde angenommen, daß Karikaturen auch ein Publikum außerhalb der eng begrenzten Kreise der politischen Elite erreichten, und ihre Verbreitung wurde als Indiz für den hohen Grad an Demokratisierung in der britischen Gesellschaft im späten 18. und frühen 19. Jh. gewertet. Am deutlichsten brachte dies Charles Press zum Ausdruck, der behauptet hat, daß Karikaturen »dem populären Vorstellungsvermögen entsprachen und so ein städtisches Massenpublikum erreichten«, und daß sie »eine neue demokratisierende Kraft in der britischen Politik und einen Strom massenmedialer Kritik gegenüber der gegenwärtigen politischen Praxis repräsentierten«.[12] Nahezu alle Kommentatoren der politischen Karikatur dieser Zeit haben vorausgesetzt, wenn auch nicht in so vereinfachenden Formulierungen wie Press, daß die Karikatur zu einem neuen Publikum sprach, welches die Mittelklasse und selbst die Arbeiterklasse mit einschloß und so parallel zu anderen zeittypischen Mitteln zur Verbreitung von Informationen verlief.

Diese Auffassung wurde 1996 von Eirwen Nicholson vehement bestritten. Nicholson argumentierte, daß

der Graphikmarkt eng an das Parlament gebunden war und daß die Zusammensetzung des Karikaturenangebots stark von politischen Insidern beeinflußt wurde.[13] Sie behauptet, daß 1790–1832 die Periode der »Westminster-orientierten, staatlich anerkannten Karikatur« sei, und, daß nur in den 1820er Jahren republikanische Karikaturen auftreten. Darüber hinaus diskutiert sie die Auffassung, daß es eine große Öffentlichkeit gab, die zwar keine Karikaturen erwarb, diese jedoch in Wirtshäusern oder in den Auslagen von Graphikhandlungen sehen konnte, wie es auch auf einigen Graphiken dargestellt sei. Sie bestreitet eine besondere Anziehungskraft der Karikaturen für jene Bürger, die abseits des politischen Prozesses standen, mit der Begründung, daß die oft komplexen Allegorien für diese kaum verständlich gewesen seien. Während diese Ansicht als ein notwendiges Korrektiv gesehen werden kann – die Verbreitung von Karikaturen wurde gemeinhin übertrieben – wird darin gleichzeitig die schiere Vielfalt der Karikaturenproduktion unterschätzt. Aber Gillrays Karikaturen waren zweifellos Luxusobjekte, trotz ihrer oft skatologischen Inhalte, James Sayers' Karikaturen beziehen sich direkt auf Parlamentsdebatten, der radikale Verleger William Holland veröffentlichte die Schriften eines Tom Paine und beschäftigte Richard Newton.[14] Von diesem stammt beispielsweise die Bildsatire *Treason!!!*, in der ein schadenfroher ▷John Bull in Mißachtung von Pitts Ermahnung George III ins Gesicht furzt (**Abb. 2**). Es gab aber auch volkstümlichere Karikaturisten wie William Dent[15] und William O'Keefe[16], die einer Welt jenseits von Westminster anzugehören schienen, obwohl ihre Graphiken sich auf Politiker und politische Ereignisse bezogen. Darüber hinaus gab es 1795 die staatsgefährdenden Produkte eines *Citizen* Lee und anderer, die Pitts Regierung beunruhigten und die den Auslöser für die *Gagging Acts* im selben Jahr bildeten.[17] William Wilberforce notierte am 29. Oktober 1795: »Papers are dispersed against property. Prints of guillotining the King and others«.[18] Nur einige wenige dieser Blätter haben in einzelnen Exemplaren überdauert. Und schließlich gab es noch die radikalpolitischen Medaillen oder ›Tokens‹ des Pamphletisten Thomas Spence.

Spence produzierte ab 1794 einfallsreiche Gestaltungen von ›Tokens‹, die schon bald als (inoffizielles) Zahlungsmittel kursierten, und mit deren Hilfe Spence die Zensur unterlaufen konnte.[19] Einige sind geltungsbedürftig mit »Noted advocates for the Rights of Man / Thos Spence / Sir Thos More / Thos Paine« beschriftet und sollten auf diese Weise seine Kampagne der Agrar-Reform unterstützen. Viele seiner Bilderfindungen sind nicht anders als hochgradig originell zu nennen. Ein ›Token‹ zeigt englische Revolutionäre, die um einen Freiheitsbaum tanzen, auf dessen Spitze Pitts guillotonierter Kopf prangt. Ein anderer zeigt auf der einen Seite eine Katze mit dem Ausspruch »I among slaves enjoy my freedom« und auf der anderen einen Hund mit der Aufschrift »Much Gratitude brings Servitude« (**Abb. 3**). Er

2. R. Newton: *Treason!!!* Radierung, London, 19. März 1798 (BM 9188)

verwendete außerdem das wirksame Symbol eines Vorhängeschlosses, das in späteren Graphiken als Symbol staatlicher Zensur und als Reaktion auf die *Gagging Acts* häufig an den Lippen eines einfachen Bürgers angebracht ist.

Gleichwohl führte die modische Eleganz zu einem weiteren, allein britischen Phänomen: Der Karikaturist als prominente Persönlichkeit. In den 1790er Jahren waren Künstler wie Gillray und Thomas Rowlandson (der jedoch mehr ein sozial als politisch engagierter Karikaturist war) und später dann George Cruikshank sowohl in England als auch auf dem Festland für ihre Arbeiten berühmt. Deren aktuellste Satiren waren veritable gesellschaftliche Ereignisse, öffentlich ausgestellt in den Schaufenstern von Graphikläden im modi-

3. T. Spence: *Much Gratitude brings Servitude*. Kupferstich, London, ca. 1796 (BM, Coins & Medals, 1870,0507.16220)

Bäcker

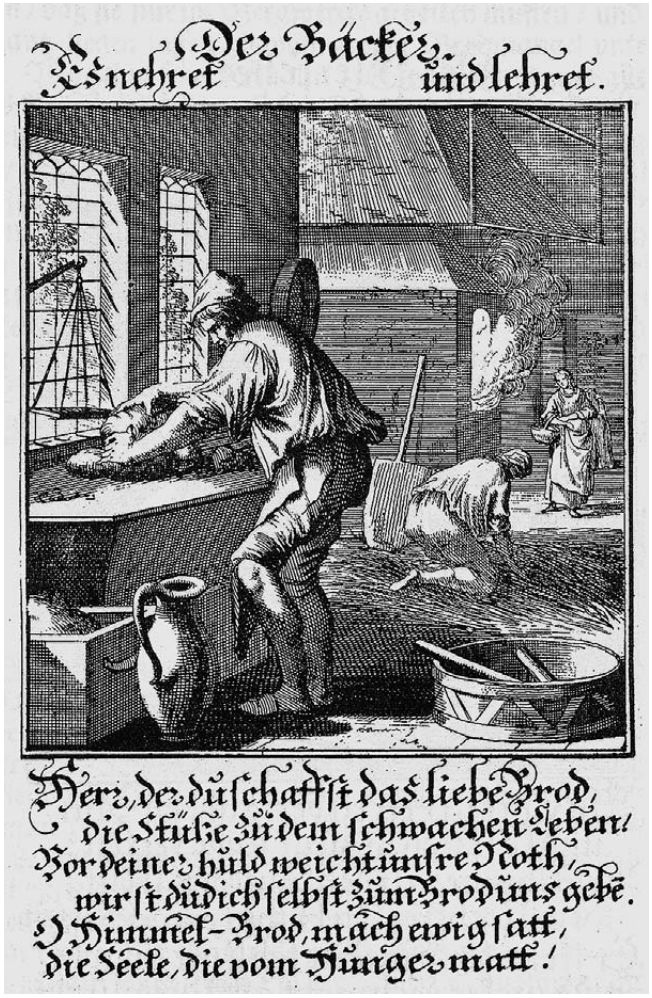
Martin Miersch

Am 23. Januar 2009 erschien in den *Daily News* ein Artikel über den New Yorker Pastetenbäcker Ted Kefalinos, der in seinem Schaufenster karikaturhafte, rassistisch anmutende Törtchen mit dem Gesicht des amerikanischen Präsidenten Obama präsentierte, worauf sich der Volkszorn auf Kefalinos ergoß.[1] War es dem Bäcker aus Greenwich-Village bewußt, daß er mit seiner Aktion in der Tradition biomorpher Bäckerkarikaturen des europäischen 19. Jhs. stand? Wohl kaum. Backwaren in der Gestalt prominenter Politiker fanden dort vereinzelt sogar schon seit Ende des 18. Jhs. Eingang in die politische Bildsatire.

Die Beliebtheit und Wirksamkeit der Symbolfigur des Bäckers in der politischen Karikatur des 19. Jhs. beruhte u. a. darauf, daß sich in ihr drei Aspekte verbanden. Zum ersten garantieren die alltagsweltlichen Seherfahrungen die sofortige Erkennbarkeit des Motivs, ob der Bäcker nun allein oder mit seinen ›Gesellen‹ auftritt. Außerdem übt er eine Tätigkeit von existentieller Bedeutung aus, die Herstellung des ›täglichen Brotes‹. Und schließlich beweist er oberste Entscheidungskompetenz und Gestaltungskraft, indem er die Backwaren nach seinem Willen formt. Zusammengenommen begünstigen diese Aspekte eine anspielungsreiche, metaphorische Übertragung des Motivs auf politische Krisensituationen und ihre Akteure.

I. Der Bäcker und seine Aufgabe

Ikonographische Vorläufer der Bäcker-Karikaturen lassen sich in den Ständedarstellungen des 17. Jhs. und der dortigen Wiedergabe typischer Arbeitssituationen ausfindig machen. Insbesondere im Ständebuch von Christoph Weigel erscheint die detaillierte Schilderung eines Bäckers beim Teigkneten, seiner Gerätschaften sowie eines Backofens vorgeprägt (**Abb. 1**). Die Tätigkeit des Bäckers wird hier gleichnishaft überhöht: Das »Ehrlöbliche Beckerhandwerck« gemahnt an die geistliche Nahrung, die wahrhaft sättigt und nicht zuletzt an die symbolische Selbstopferung Christi im Abendmahl. Das Bäckerhandwerk steht hier aber auch als Gleichnis für eine moralisch einwandfreie und christlich orientierte Lebensweise.[2] Demgegenüber verzichtet Hans Sachs auf moralisch-christliche Parallelen und beschränkt sich in seinen dem Holzschnitt von Jost Amman beigegebenen Versen darauf, die verschiedenen Produkte des Bäckers aufzuzählen.[3] Ammans Bäckerdarstellung ist eine der frühesten Illustrationen, die einen Bäcker beim Hervorholen eines Brotes aus dem Backofen zeigt.[4] Während zumeist der Backofen als Ort des Geschehens fungiert, steht in wenigen Fällen auch das Verkaufen bzw. Verteilen der Brote im Vordergrund. So in *Loaves and fishes*, einer Karikatur von Charles Williams aus dem Jahr 1827[5]: Mit Broten und Fischen versucht der in einen Ladenbesitzer verwandelte Premierminister George Canning die Mitglieder der tiefgespaltenen Tory-Partei für seine Politik zu ködern, nicht ohne vor der Gefahr, die von den ›Ratten‹[6] ausgeht, zu warnen.



1. C. Weigel: *Der Bäcker.* Kupferstich, in: Ders., *Abbildung der Gemein-Nützlichen Haupt-Stände*, Regensburg 1698, S. 484 f

Königliche Brotverteilungen in Frankreich sind seit dem späten 17. Jh. bildwürdige Sujets, wobei das Gedränge der Hungernden in der Warteschlange und das rigorose Eingreifen der Ordnungskräfte vor der Ausgabestelle thematisiert wurden.[7] Weit verbreitet war in Frankreich die Vorstellung, daß der König als ›Vater des Volkes‹ auch für die ausreichende Versorgung der Bevölkerung mit dem Grundnahrungsmittel und für einen ›gerechten‹ Brotpreis verantwortlich sei. Gerüchte, staatliche Stellen würden sich an steigenden Brotpreisen bereichern, wie sie etwa während des ›Mehlkrieges‹ von 1775 kursierten, waren daher besonders geeignet, das königliche Ansehen

2. J. Gillray: *Tiddy-Doll the great French Gingerbread-Baker, drawing a new Batch of Kings*. Kol. Radierung, London: H. Humphrey, 23. Jan. 1806 (BM 10518)

zu untergraben.[8] Man warf dem König vor, sich an der Not des Volkes bereichern zu wollen. Am 5. Oktober 1789 marschierten Handwerker, Arbeiter und Kleinbürger, mit den Marktfrauen an der Spitze, unter dem Ruf »*Brot, Brot!*« nach Versailles, wo sie von den königlichen Bediensteten mit Broten versorgt wurden. Camille Desmoulins beschrieb die Ankunft der königlichen Familie in Paris am nächsten Tag folgendermaßen: »Le roi et la reine devaient fondre en larmes. Ils ne sont entrés que la nuit. On criait: Nous amenons le boulanger, la boulangère et le petit mitron.«[9] Ab Ende 1792 erhielten die Pariser Brotlieferungen zu sehr niedrigen Preisen, wobei die Nationale Schatzkammer und die Kommune das Defizit abdeckten, das sich aus dem festen Brotpreis von 3 Sous ergab.[10] Zu Mißernten und steigenden Brotpreisen kam es in Frankreich u.a. 1771/72, 1815/17, 1830/31 und 1846/48. Bei den Prairial-Unruhen von 1795 in Paris forderten die Sansculotten: »Du Pain et la Constitution!«[11]

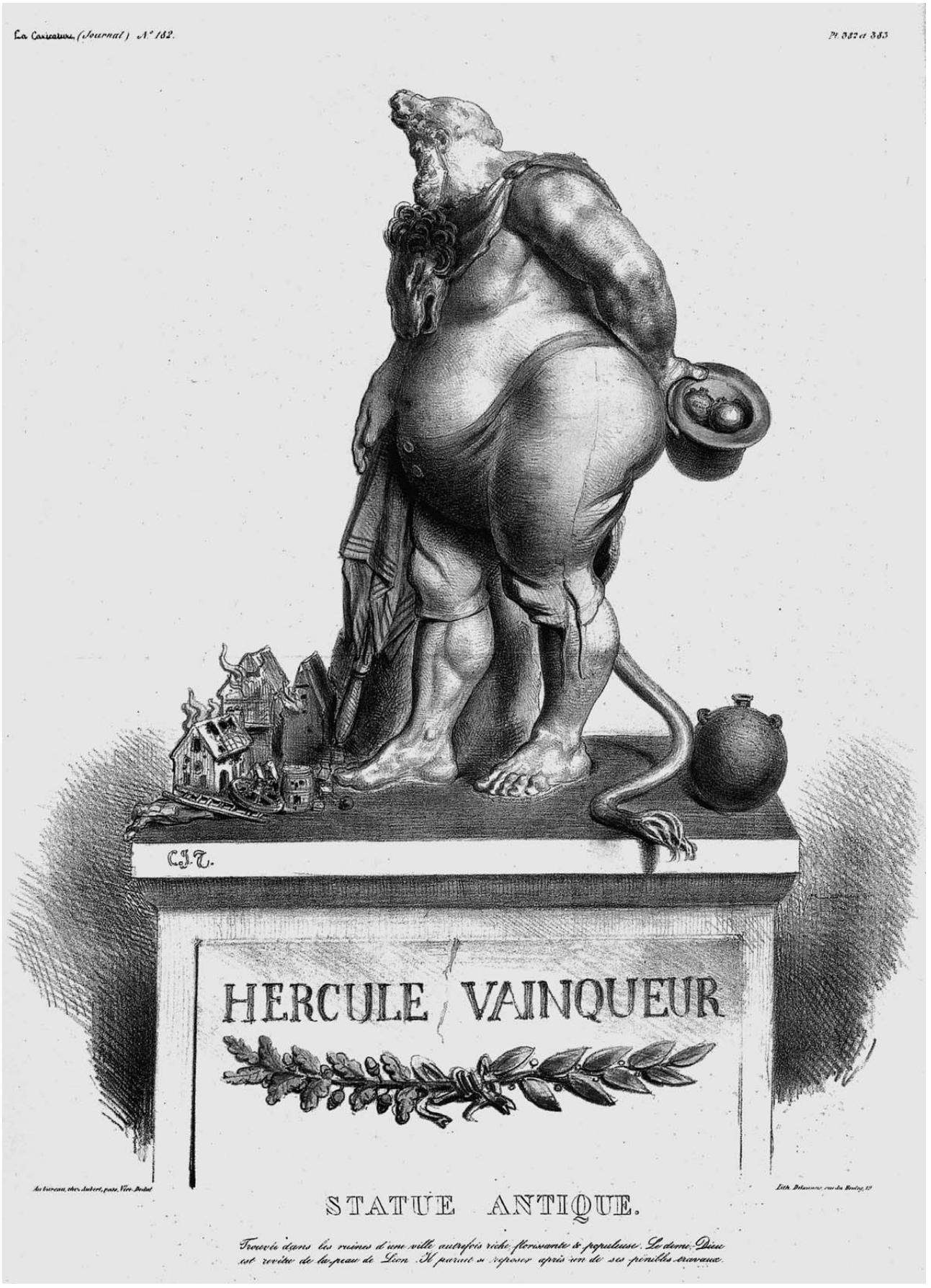
Auch in späteren Krisen- und revolutionären Umbruchzeiten galt das Interesse der unteren Klassen oft mehr der ausreichenden Versorgung mit dem Grundnahrungsmittel als den Fragen der Politik. So formierte sich in der Subsistenzkrise von 1847 wegen der neuerlichen Erhöhung des Brotpreises in der Stadt Lille mit dem Ruf »Aux boulangers!« ein proletarischer Demonstrationszug in Richtung der Bäckerläden, der in der mehrtägigen Plünderung dieser Läden gipfelte.[12] 1871 lässt der französische Karikaturist Saïd in *Un pauvre* einen verarmten Arbeiter in der Uniform der Pariser Nationalgarde unbeeindruckt von der aufgehenden Sonne der »République sociale« sagen: »Qu'est-ce que ça fait à moi, tant que le pain sera cher!«[13] Ärmlich gekleidet, vom Alter gebeugt und einen Brotlaib unter dem Arm haltend, glaubt er nicht mehr an die Heilsversprechen der anbrechenden Zeit.

II. Herrscher als Bäcker: backen und gebacken werden

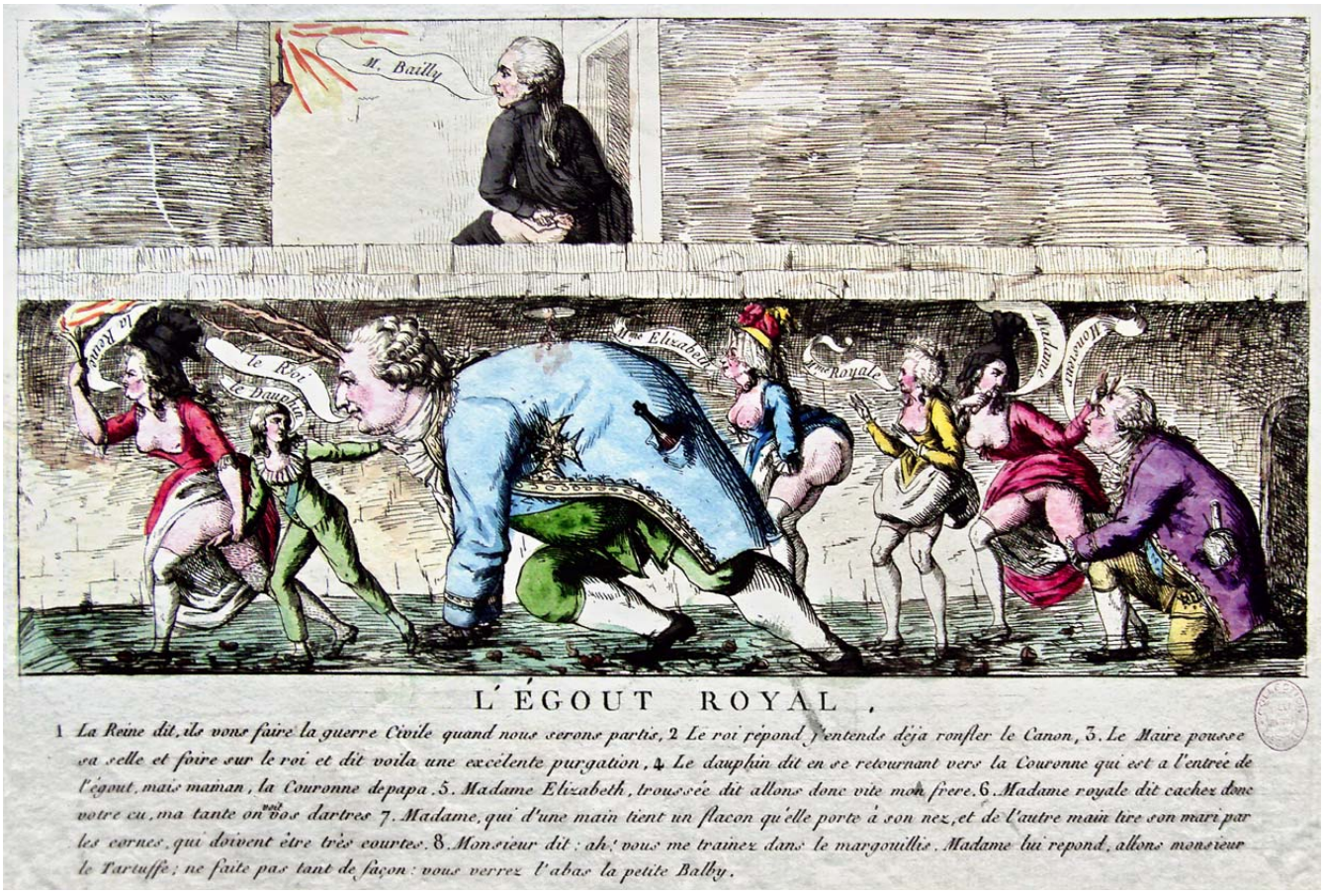
1806 schuf James Gillray eine der komplexesten und originellsten Adaptionen des Bäckermotivs (**Abb. 2**). *Tiddy-Doll the great French Gingerbread-Baker*[14] versinnbildlicht die Hegemonialpolitik Napoleons nach der Schlacht von Austerlitz. Bonaparte, in Gestalt eines Bäckers, ist im Begriff, die Figuren der ›Souveräne‹ von Baden, Bayern und Württemberg in den Ofen zu schieben. Im Hintergrund knetet Talleyrand als sein Bäckergehilfe einige mit »Poland, Turkey, Hungary« bezeichnete Teigklumpen. Gleichzeitig liegen zerbrochene Pfefferkuchen am Boden, um dem Ofen alsbald zusammen mit den davor

4. Anon.: *Pâtisserie Royale*. Lithographie, Paris, 1848 (MC, Hist PC 55A)

Das Backen von Brioches, im Sommer 1830 eine beliebte Metapher für ›kindische Dummheiten‹ im Sinne von *faire des bêtises*, wurde von den Karikaturisten 1835 und 1848 wieder aufgegriffen.[21] Auch das Blatt *Pâtisserie française et étrangère* macht deutlich, daß der König – in diesem Falle Louis-Philippe – Dummheiten begangen hat.[22] Er trägt eine Bäckermütze und eine Schürze über seiner Gala-Uniform, während sein Küchenjunge, Minister François Guizot, eine besonders große Brioche mit der Aufschrift »pas de banquet du 12me« in den Ofen zu schieben versucht. In *Pâtisserie Royale* (**Abb. 4**) dagegen ist es der Bürgerkönig selbst, der damit beschäftigt ist, eine überdimensionierte Brioche in den zu klein geratenen Ofen zu stopfen.[23] Sie trägt die Aufschrift »Interdiction du banquet du 12« und erinnert somit ebenfalls an das von der Regierung verbotene oppositionelle Bankett vom 22. Februar 1848, das im 12. Arrondissement stattfinden sollte, um den Forderungen nach einer Reform des Wahlrechts Nachdruck zu verleihen. Kleinere Brioches, die auf Louis-Philippes frühere Vergehen verweisen, liegen am Boden. Guizot mit einer Aktentasche unter dem Arm bemerkt dazu: »Je crains bien que celle-ci ne passe pas? Sire, n'hésitez pas! Les canards ont bien passés.« Mit der zu groß geratenen Brioche also hat



18. J.-C. Traviès: *Hercule vainqueur*. Kreidelithographie von Delaunois, in: *La Caricature* Nr. 182 vom 1. Mai 1834, Taf. 382/83



1. Anon.: *L'Égout royal*. Kol. Lithographie, Frankreich, 1791 (MC, G.25651)

ganzen Reihe von Blättern tritt er großspurig als Befehlshaber der Emigranten-Armee auf (s.u.); wenn er aber die Hauptperson einer Karikatur bildet, wird seine geringe Größe betont, durch die er sich von seinem Vorfahren, dem Grand Condé, dem Sieger von Rocroy, unterscheidet. Mal nimmt dieser »petit Condé« die Nachricht von Ludwigs Gefangennahme in Varennes entgegen[15]; mal fungiert er als zwergenhafter Kurier für den nach Mons geflohenen Bruder des Königs[16]; mal reitet er mit Feldherrnstab auf einem Vogel Strauß (*autruche*)[17], der wortspielerischen Metamorphose von ›Marie-Antoinette d'Autriche‹.[18]

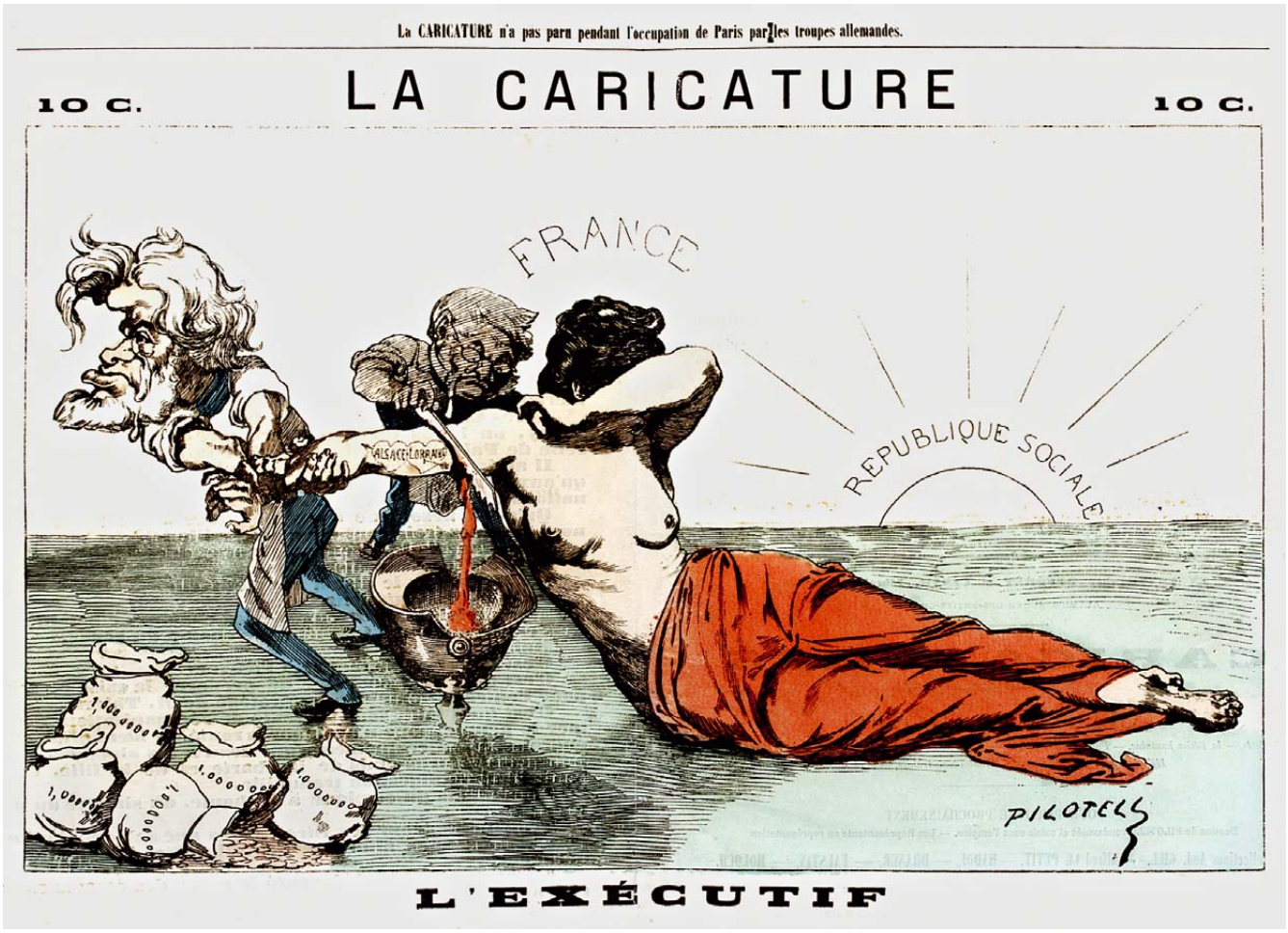
Klerus und Adel

War der katholische ▷Klerus in der Debatte um die Zivilkonstitution, die ›Konfiszierung‹ der Kirchengüter, die Schließung der Klöster und die antirevolutionäre Bulle des Papstes sehr häufig die Zielscheibe von Karikaturen, so figuriert er, was die Emigration betrifft, zumeist im Verein mit dem Adel. Hervorzuheben ist ein Blatt, das die ›nächtliche Reise‹ eines reichen Prälaten darstellt (**Abb. 2**). Der gezückte Dolch und die unter seiner Soutane hervorzüngelnde Natter kennzeichnen seine Gefährlichkeit. Ängstlich dreht er sich nach seinen Verfolgern um – bewaffneten Patrioten, angeführt von einem Bauer mit Sense und ▷Laterne, dem Instrument der Volksjustiz im Juli 1789. Ihr Licht verjagt die Gegner der Revolution in die Finsternis. »Allons, [...] il ne nous reste plus que la honte et la fuite«, ruft der den Abbé führende adelige Dragoneroffizier, vermutlich der Prinz Lambesc, resigniert aus.

In der Tat weisen die Emigranten-Karikaturen dem Adel die führende Rolle zu[19], obwohl Bürgerliche den größten Anteil an der Emigration hatten.[20] Eine Gruppe von über dreißig Bildsatiren nimmt insbesondere die französische Emigranten-Kolonie in Koblenz ins Visier[21], wo die Königsbrüder Artois und Provence im Sommer 1791 bei ihrem Onkel, Kurfürst Clemens Wenzeslaus, Zuflucht fanden, tausende französischer Edelleute und Priester nach sich zogen und ein eigenes Heer aufstellten.[22] Mit skurriler Spottlust imaginieren diese großformatigen Radierungen die Akte einer Emigranten-Komödie: von der Flucht über den Rhein[23] und der ›Hofhaltung‹ in Koblenz bis zum Aufmarsch und zur Niederlage der gegenrevolutionären Armee.[24] Indem sie etwa den Kriegsrat der Emigranten und ihrer rheinischen Gastgeber als ebenso chaotische wie infantile Veranstaltung darstellen[25], suchen sie die von *Coblentz* drohende Gefahr, die im Vorfeld des Ersten Koalitionskrieges überschätzt wurde, zu bannen. Überhaupt verfolgten sie die Strategie, die Emigranten *in flagranti* als Verräter vorzu-

4. Beau nach Fious: *Fin tragique de Louis XVI executé le 21 Janvier sur la Place de Louis XV dite Place de la Revolution*. Kol. Radierung, Paris: »chez les Marchands des Nouveautés«, 1793 (MC, G.28744)

ein Gehilfe das abgetrennte Haupt Ludwigs in die Höhe hält und der umstehenden Menge zeigt. Wohl den größten Erfolg beim breiten Publikum hatte eine immer wieder nachgedruckte und kopierte Radierung der ansonsten unbekannten Künstler Fious und Beau (**Abb. 4**).[25] Während Sanson mit ausgebreiteten Armen das Seil zur Auslösung des Mechanismus hält, wird sein plebejischer Gehilfe an der ›Bühnenrampe‹ zur Hauptperson. Mit energischem Ausfallschritt und einer ausladenden, aggressiven Bewegung seiner kraftvoll gespannten Arme packt er das bluttriefende Haupt am Schopf und präsentiert es der Menge. Dieser gedehnte »instant terrible«[26] ist in der Tat der wichtigste Moment des Spektakels; denn da die Zuschauer die blitzschnelle Enthauptung kaum wahrnahmen, brauchten sie, um von dem Geschehen ergriffen zu werden und darüber nachzusinnen, eine weit sichtbare Handlung – eben das Zeigen des Kopfes. Nicht zufällig wurde das Ereignis des 21. Januar in einem bekannten Stich von Villeneuve ganz darauf komprimiert.[27] Bei Fious und auf vielen ähnlichen Blättern der Ereignisgraphik ist die politische Aussage dieser Geste allerdings ambivalent. Verkündet die Bildhandlung den Triumph der Republik über die Monarchie[28], des Sansculotten über den Monarchen, was die emporgestreckten Arme, Hüte und Freiheitsmützen einiger Zuschauer bejubeln, so appellieren die begleitenden Schriften an das Mitleid und die Skepsis des Betrachters, indem sie die Hinrichtung »tragisch« nennen und die großmütigen, frommen Abschiedsworte zitieren, die Ludwig in seinem Testament notiert hatte bzw. am Fuß der Guillotine ausge-



12. Pilotell: *L'Exécutif.* Farblithographie, in: *La Caricature politique* vom 11. März 1871

schmückten Todesvögel zerreißen ihr Gewand und zerfleddern die Insignien der Revolution, die Hoffnungsträger der Barrikadenkämpfe von Juli 1830: Trikolore und Kokarde. Auch die gesprengten Ketten erinnern die einst verheißene Freiheit der Nation, die jetzt am Boden liegend von der Regierung des Bürgerkönigs geschändet wird. Ein weiteres Blatt von Grandville, publiziert in *La Caricature* vom 24. Mai 1832, holt das Vorher und Danach, das Einst und Jetzt ins Bild: die Lithographie *Pauvre France* (**Abb. 10**). Von dem Pariser Rathaus führt ein Weg über dorniges Gestrüpp zu einer Druckerpresse, auf die sich eine jugendliche *Francia* – erdrückt und gegeißelt von einem rittlings auf ihren Schultern lastenden monströsen, birnenförmigen Alb – zu stützen sucht.[41] Auf der Druckerpresse liegen republikanische Streitschriften und Journale: *Némésis, La Tribune, La Caricature, Le National, La Révolution de 1830* und *Le Courrier Français.* Das für den Bildbetrachter rätselhafte ▷Monster erschließt sich aus dem Kommentar des Journals: Es hockt auf den Schultern der Nation als »Système du 13 mars« – ein deutlicher Hinweis auf den Amtsantritt der Regierung Casimir Périer im Jahr 1831 und die gleichzeitig beginnenden Strafverfolgungen der republikanischen Presse. Vom Balkon des Rathauses aus hatte im August 1830 Louis-Philippe die Garantie der Pressefreiheit verkündet: »La Charte sera désormais une vérité«. Für die Folgezeit sei auf zwei Blätter von Honoré Daumier verwiesen, die resümierend das geknechtete Frankreich eindrucksvoll vor Augen führen. Am 16. September 1834 veröffentlicht das Journal *Le Charivari* die Federlithographie *Dieu mène la France*, auf der Louis-Philippe die gefesselte *Francia* über eine Barrikade zerrt, auf der ein toter Arbeiter liegt.[42] Das Bild verdichtet rückblickend den Freiheitskampf der revolutionären Opposition in den Barrikadenkämpfen vom Juli 1830, Juni 1832 und April 1834. Was Eugène Delacroix 1830 in *La Liberté guidant le peuple* mit der Dynamik der Hoffnung künstlerisch zum Ausdruck gebracht hatte, erstarrt hier in Gestalt des Toten zur Anklage an das Regime. Das zweite Blatt ist ebenfalls eine Bilanz, veröffentlicht am 9. April 1835 im *Charivari*. Die Federlithographie bedarf keiner Bildlegende: Die Nation Frankreich, an einen Pranger geschmiedet, ist den Blutegeln der Regierung des *juste-milieu* hilflos ausgeliefert.[43]

Die Folgen des dynastischen Krieges Frankreichs mit Preußen resümiert Daumier am 11. Januar 1871 im Journal *Le Charivari*: starr vor Schrecken und Trauer, steht *Francia* als Witwe in einer Landschaft aus Toten.[44]

9. Anon. nach J. Boze: *Louis Seize Roi des Français*. Punktiermanier koloriert, Frankreich, 1792 (DV 397).

15. [J. Gillray]: *Sans-culottes, feeding Europe with the bread of liberty*. Kol. Radierung, London: H. Humphrey, 12. Jan. 1793 (BM 8290)

dient das Symbol hauptsächlich der Herabwürdigung dreier konkreter Gegner.

Das eine sind die Sansculotten[103] und mit ihnen die patriotischen Freiwilligen in den Revolutionstruppen. Kurz nach Valmy werden sie von Richard Newton burlesk als undisziplinierte, notdürftig bewaffnete ›Ohnehosen-Armee‹ karikiert, alle mit närrischen roten Zipfelmützen auf dem Kopf.[104] James Gillray formuliert dieses Motiv weiter aus. Angesichts des siegreichen Vordringens der französischen Armeen in den Niederlanden und in Savoyen im September 1792 sowie anlässlich des Konventsdekrets, alle revolutionären Bewegungen im Ausland zu unterstützen (19.11.1792), führt er auf einem großformatigen Blatt in fünf Szenen drastisch vor Augen, wie die Rotmützen den Völkern Europas das ›Brot der Freiheit‹ bringen (**Abb. 15**). Dem Holländer links oben stopft ein Ohnehosenmann einen Laib mit dem Bajonett in den Rachen, während ein zweiter den holländischen Freiheitshut mit dem *Bonnet rouge* vertauscht und ein dritter ihm das Geld raubt und in seine rote Mütze leert. Bei dem Savoyer gegenüber gehen die Sansculotten ähnlich brutal vor, sie entreißen ihm sogar seinen armseligen Bauchladen. Rechts unten bekommt der Papst das Freiheitsbrot per Handkanone verabreicht und verliert die Insignien seiner Macht, die Tiara und den Schlüssel Petri. Der Preuße und der Österreicher links unten ergreifen bei Valmy die Flucht, aber die Rotmützen mit ihren aufgespießten Broten und der Fahnendevise »Vive la Liberté« sind ihnen dicht auf den Fersen. Die Mittelszene imaginiert die gleiche Gefahr für Britannien, nur daß es hier zwei britische Ohnehosen mit roten Mützen sind, die der Nationalfigur John Bull das Freiheitsbrot auf Dolches Spitze aufzwingen.

Es sind die Wortführer der Whigs, die Oppositionspolitiker Richard Brinsley Sheridan und Charles James Fox. Sie repräsentieren die zweite politische Gruppe, die von den gegenrevolutionären Karikaturen mittels des *Bonnet rouge* an den Pranger gestellt wird: alle Befürworter einer

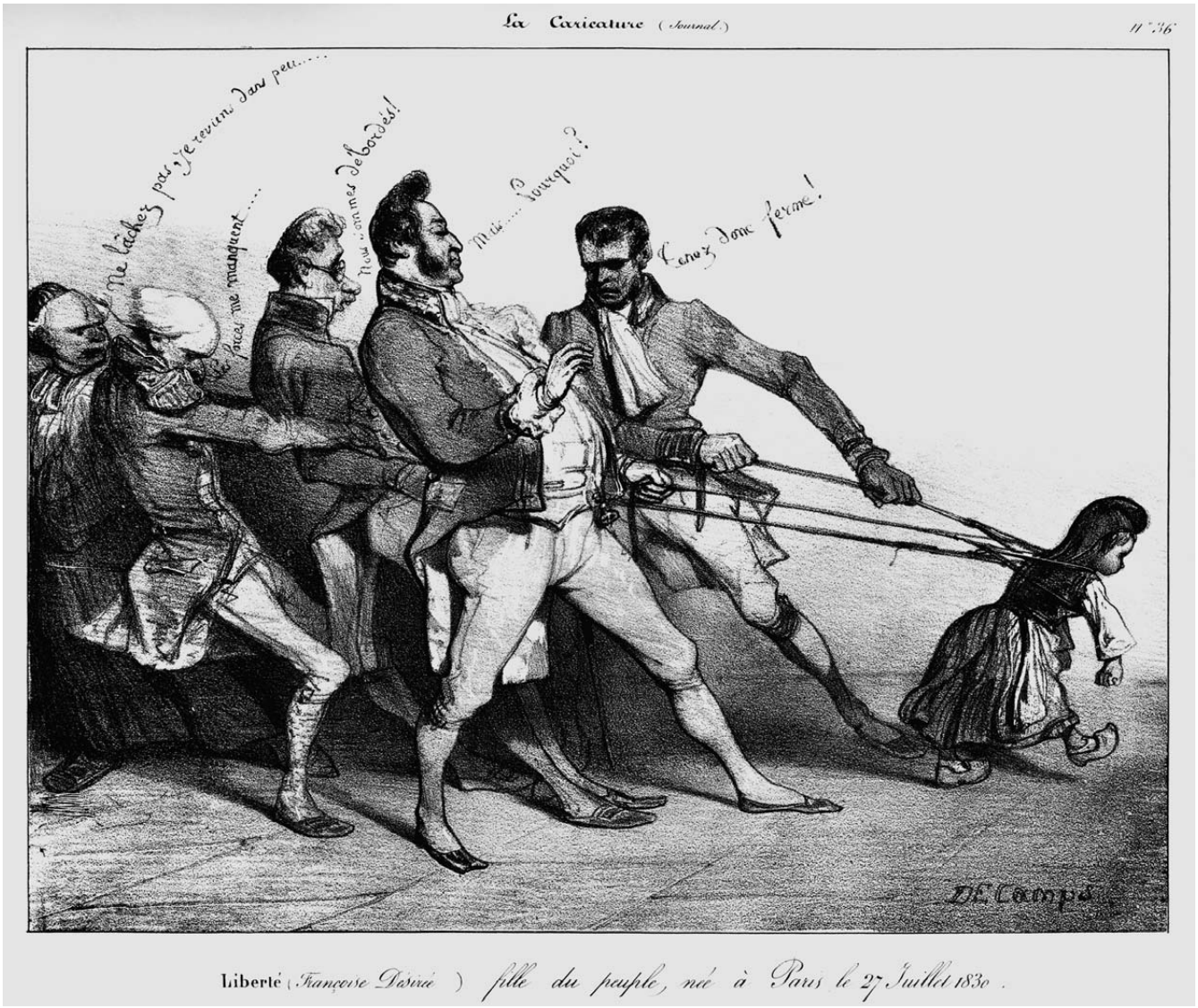
11. G. Cruikshank: *A Radical Reformer, – (ie) a Neck or Nothing Man! Dedicated to the Heads of the Nation …* Kol. Radierung, London: T. Tegg, 17. Sept. 1819 (BM 13271)

chen. Wenn die Guillotine oder Köpfmaschine fällt, geht aus dem Körper durch eine Röhre ein roter Liqueur wie Blut heraus. Alle Umstehenden, besonders die Frauenzimmer, tunken die Sacktücher ins Blut, welches ein sehr wohlriechendes Ambrawasser sein soll.«[45]

Parallel zu dieser ›Vermarktung‹ setzten die Stecher das Guillotinen-Motiv weiterhin im politischen Meinungskampf ein, allen voran die Londoner Karikaturisten.[46] Sie versäumten keine Gelegenheit, die Blutrünstigkeit der Französischen Revolution und ihrer Anhänger mittels der Köpfmaschine in burlesker Überzeichnung anzuprangern. Isaac Cruikshank etwa steckte dem ›Schönen Pariser Republikaner des Jahres 1794‹ eine Kinderleiche in die Rocktasche und postierte ihn neben eine Guillotine; sie steht – an Stelle des gestürzten Kruzifixes – auf einem Altar mit der Inschrift: »This is our God«.[47] In Gestalt von Lazare Hoche hat Gillray einen solchen ›Blutmenschen‹ polemisch identifiziert: Umschwirrt von den abgeschlagenen Köpfen seiner Opfer, schwebt der republikanische Sieger des grausamen Bürgerkriegs in der Vendée über Westfrankreich und zupft die Melodie der *Marseillaise* auf einer Lyra in Form der Guillotine.[48] Kurzum, aus konservativer britischer Sicht glich die französische Republik einem Monster, dessen Kopf aus einer Guillotine besteht.[49]

Anschließend wurden vor allem Bonaparte und seine Eroberungspolitik mit dem Attribut der Guillotine belegt: Ihr Schreckbild warnt den englischen Kriegsminister William Windham vor einem Friedensschluß mit dem Erben der Revolution[50], sie dient der imaginären französischen Invasionsflotte als Gallionsfigur[51], sie wird – so eine Vision Gillrays – von den barbarischen Invasoren im House of Lords aufgestellt[52], sie bildet das Zentrum eines schändlichen Frankreich-Wappens[53] und noch 1815 stützt sie das Totengerippe auf einem imaginären Schandmal zum Andenken Napoleons.[54] Auch innenpolitisch kam das extrem negativ konnotierte Guillotine-Symbol der regierungsnahen englischen Bildpublizistik gelegen, um insbesondere den Oppositionsführer Charles James Fox als Revolutionsfreund und Vaterlandsverräter zu denunzieren: Mal führt er die Whigs zu einem Berg von Totenschädeln, der von einer Guillotine gekrönt wird[55]; dann wieder figuriert er als rotbemützter Priester vor einem Wandbild mit der Köpfmaschine und liest Gleichgesinnten aus Paines *Rights of Man* vor.[56]

Vollends im Umfeld des »Peterloo-Massakers« vom 16. August 1819 bewährte sich das Schreckgespenst der Guillotine als Totschlagargument gegen die *Radicals*, wie die Verfechter des allgemeinen Wahlrechts und einer grundlegenden Parlamentsreform nun hießen. Eine Kari-



11. A.-G. Decamps: *Liberté (Françoise Désirée) fille du peuple, née à Paris le 27 Juillet 1830*. Kreidelithographie von Delaporte, in: *La Caricature* Nr. 18 vom 3. März 1831, Taf. 36

der vom Teufel mit Rizinusöl gefüttert wird, während dieser gleichzeitig eine Kanone abfeuert: eine skatologische Anspielung auf die krankhaften Verdauungsprobleme des Kaisers. Der Windel, in die er eingewickelt ist, sind die Ortsnamen seiner Staatsstreichversuche eingeschrieben: Hamm, Krim, Mexiko, Luxemburg, Cajenne, St. Helena. Die beim deutschen Publikum vorherrschende Schadenfreude über die Niederlage des Kaisers kommt darüber hinaus durch hämische Beischriften zum Ausdruck.[54] Auch dieses Spottbild ist in zahlreichen deutschsprachigen, zum Teil auch mehrsprachigen Varianten überliefert.[55] Die infantilisierende Darstellung eines Fürsten kann aber auch, die vorgebliche politische Bedeutungslosigkeit seiner Territorien zum Ausdruck bringen. So zeigt Friedrich Pecht in einer Frankfurter Radierung von 1848/49 die Fürsten der größeren deutschen Territorien als Erwachsene die Fürsten der deutschen Kleinstaaten aber als Kinder, welche teils von jenen getragen werden, teils am Boden kriechen oder auf einem Spielzeugpferd reiten.[56]

VIII. Am Gängelband

Ein Kind, welches am Gängelband geführt wird, ist nicht fähig, selbständig dorthin zu laufen, wo es hinlaufen möchte. Ein Herrscher, der symbolisch gegängelt wird, erscheint unfähig zu einer eigenständigen Politik, wie z. B. die Lithographie mit dem Titel *Education jésuitique* suggeriert. Charles X wird hier von einem Jesuiten am Gängelband geführt: ein Hinweis auf die Abhängigkeit des Königs von jesuitischen Beratern, wobei die von ihm getragene Mönchskutte seine reaktionäre, bigotte Gesinnung noch unterstreicht.[57] 1833 nehmen die Karikaturisten Roubaud und Paillet dieses Motiv auf und richten es gegen Louis-Philippe: Vom greisen Talleyrand am Gän-

6. J. Gillray: *Un petit Soupèr a la Parisiènne – or – A Family of Sans Culotts refreshing after the fatiguges of the day*. Kol. Radierung, London: H. Humphrey, 20. Sept. 1792 (BM 8122)

III. Gastronomie

Die Küche der Kannibalen

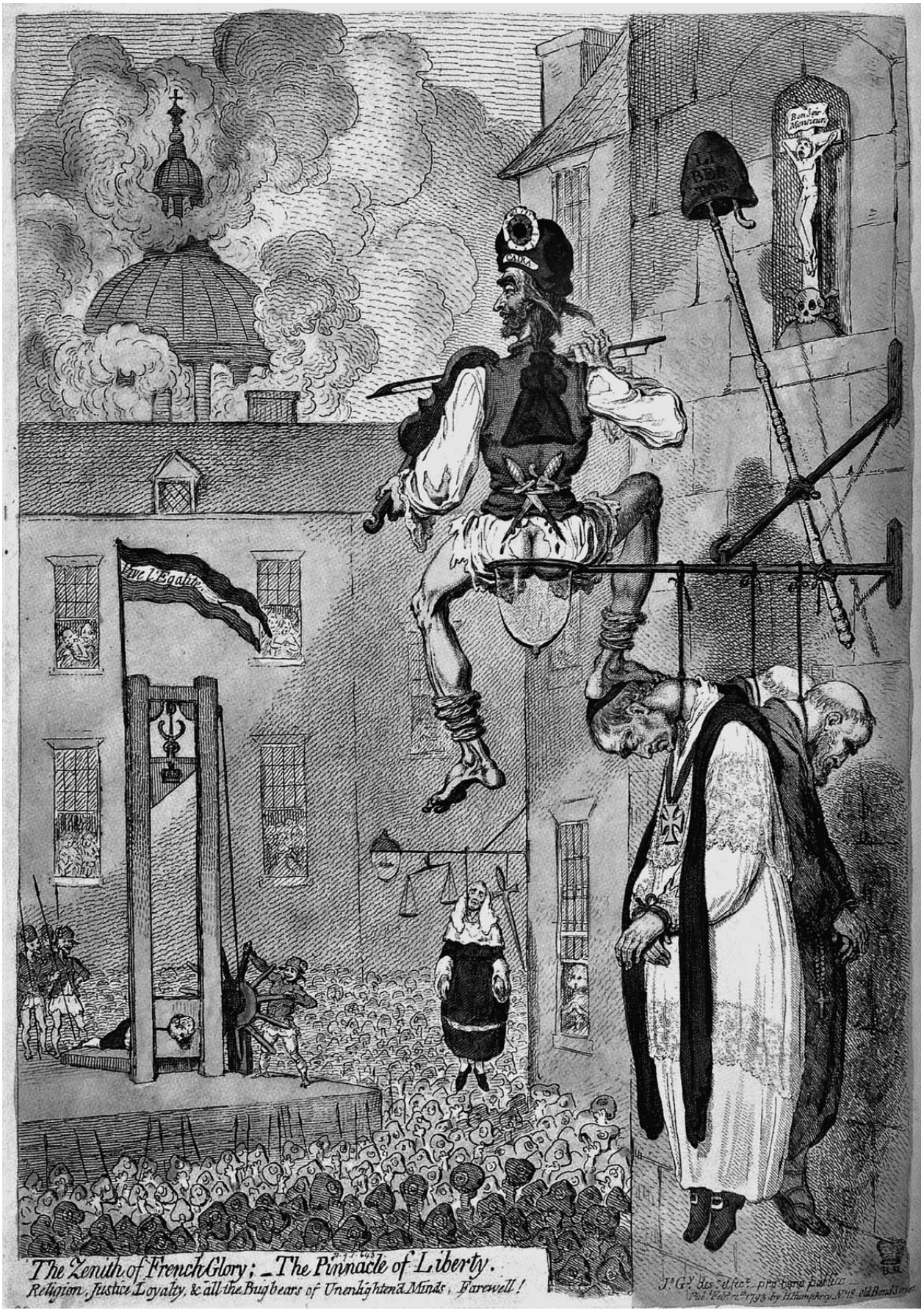
Daß die französischen Revolutionäre Kannibalen seien, suggeriert auch Richard Newtons antirevolutionäre Karikatur *A Bouilli in the Newest Taste a la Francois*.[29] 1791 entstanden, zeigt sie kokardengeschmückte Patrioten, die den vergeblich um Gnade bittenden anti-revolutionären General Bouillé in einen großen Kessel stoßen, den ein weiterer Scherge mit einem Blasebalg anheizt.[30] Die Fleischsuppe (*bouilli*), die Anlaß zu einem Wortspiel gibt, soll offenbar anschließend verzehrt werden. Eine merkwürdige Kombination von kannibalischer Küche und dem Motiv des ▷Barbiers findet sich in der 1795 in London erschienenen Karikatur mit dem Titel *Dressing the minister alias roasting the Guinea pig*.[31] Französische Barbiere sind hier damit beschäftigt, den kopfüber über einem Feuer hängenden Minister Pitt zu rösten, um ihn anschließend auf ihren Barbierbecken zu verspeisen. Die Hinrichtung Ludwigs XVI., dessen aufgespießter Kopf links im Bild erscheint, ist eine Warnung an Pitt, das Volk durch ungerechtfertigte Steuern nicht zu sehr in Wut zu versetzen.

Nach dem gescheiterten Rußlandfeldzug Napoleons imaginierte William Elmes den Kaiser als kannibalisches Opfer der Sieger: Unter dem Titel *Polish Diet with French Desert* (**Abb. 5**) erschien 1812 eine Karikatur des Briten, die Einblick in eine Küche gewährt, in der Napoleon als Spießbraten über dem Feuer röstet, während der russische Bär die Kurbel bedient und Generalfeldmarschall Kutusow seinen Widersacher mit Marinade begießt. Kutusow ist hier trotz der Augenklappe und seines finsteren Aussehens als Kannibale positiv konnotiert, da den Korsen auf diese Weise seine gerechte Strafe ereilt. Metaphern aus dem Bereich der Nahrungszubereitung durchziehen die gesamte Komposition: Das vom Braten herabtropfende Fett ist, wie die Inschrift vermerkt, bereits für die Kosaken reserviert, und die Soldaten des Kaisers – als Frösche gegeben – springen freiwillig von einer Pfanne in die Flammen des Ofens. 1848 ersehnt sich Francesco Redenti kannibalische Höllenqualen als Strafe der Österreicher für die von Metternich angeordnete Bombardierung Mailands.[32] Der von ihm radierte Höllenfürst verordnet das Kochen und Braten des österreichischen Feldmarschalls Radetzky sowie des Vizekönigs von Lombardo-Venetien, Erzherzog Rainer Joseph von Österreich, während Metternich bereits von einem

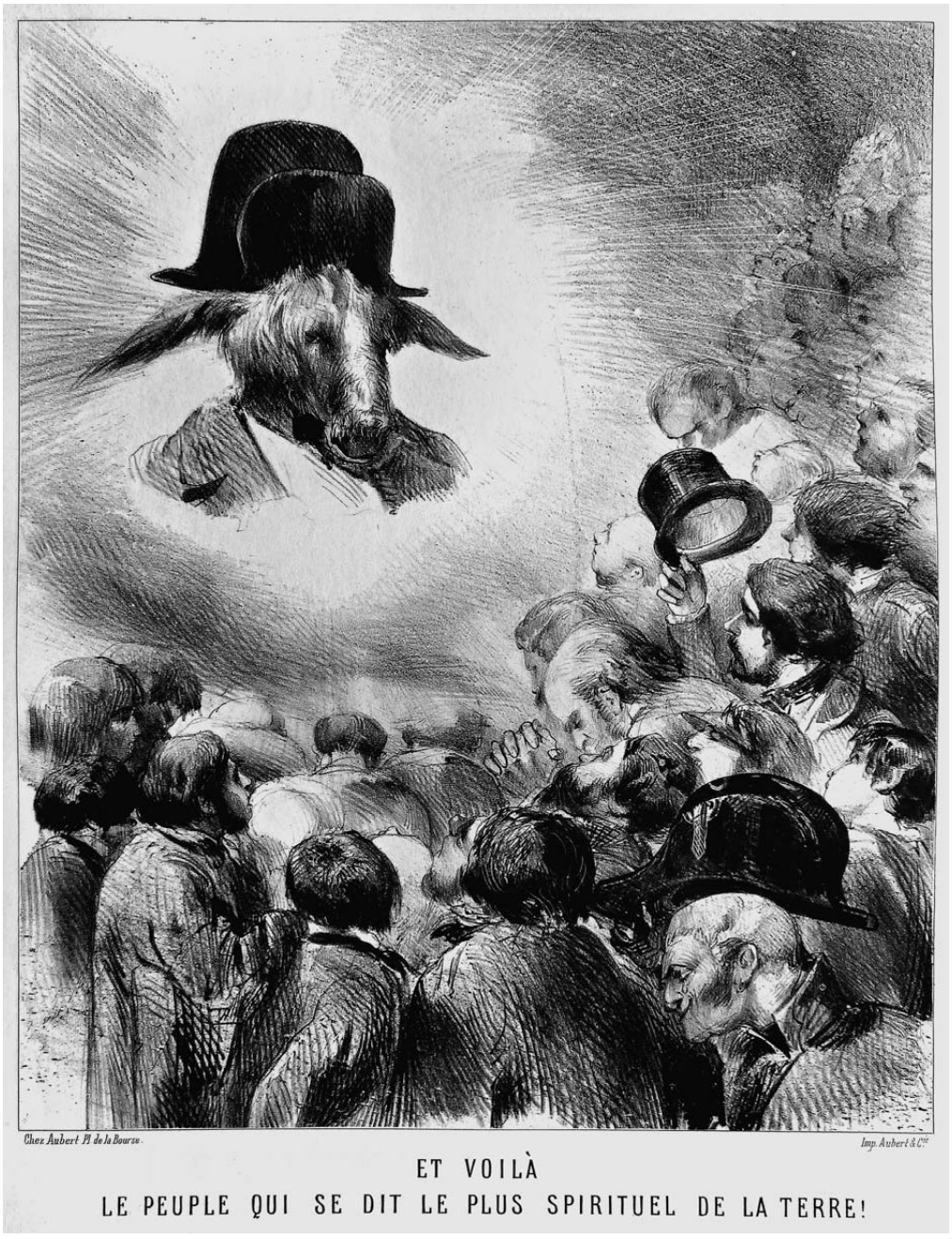
12. Anon.: *Bréf du Pape en 1791*. Kol. Radierung, Frankreich, 1791 (DV 3452)

teroit un mannequin d'osier semblable au S[t] père la tête couronnée d'une thiare, à son col une croix, une main tenant un poignard et l'autre ses Bulles. Et que après l'avoir depouillé de ses ornements Pontificaux il seroit jetté dans un Bûcher elevé pour cet effet dans le jardin en face du Caffé de foy. Alors l'arreté des Citoyens fut executé …«[53] Ein anonymer Karikaturist setzt das Geschehen drastisch in Szene (**Abb. 12**). Im hinteren Bildraum erkennt man links die erregte Volksmenge im Palais-Royal, den mit dem päpstlichem Wappen geschmückten Esel, auf dessen Rücken ein Schandritt der Puppe aufgeführt wurde, sowie rechts den ›Papst‹ auf dem brennenden Scheiterhaufen und einen Patrioten, der im Begriff ist, das Breve in die Flammen zu werfen. Im Vordergrund grinst ein Revolutionär den Betrachter herausfordernd an: Soeben hat er seine Notdurft auf Pamphlete gegen die Zivilkonstitution verrichtet und wischt sich nun mit dem »Bref du pape« den Hintern ab – ein Sakrileg, das zwei prominente Eidverweigerer, der Abbé Royou und der Kardinal La Rochefoucauld, entsetzt beobachten.[54]

In einem dritten Schritt nehmen die patriotischen Bildsatieren Pius VI. als Einzelperson ins Visier. Empört über die Mißachtung seines Breve – so ein Blatt mit ausführlicher Bildlegende[55] –, begibt sich der Papst an die Pforten des Paradieses, aber seine Schlüssel sind von seinen Sünden und denen seiner Vorgänger verrostet, so daß er von Petrus abgewiesen wird. Der Erzengel Gabriel bringt ihn daraufhin zu Charon, in dessen Barke er zusammen mit dem Erzbischof von Paris, dem Kardinal de Rouen und einem Aristokraten zur Hölle aufbricht.[56] Die Komposition bedient sich weitgehend der Versatz-



9. J. Gillray: *The Zenith of French Glory – The Pinnacle of Liberty.* Kol. Radierung, London: H. Humphrey, 12. Feb. 1793 (BM 8300)



4. Anon.: *Et voilà le peuple qui se dit le plus spirituel de la terre*. Kreidelithographie, Paris: Aubert, 1848 (MC, Hist PC 60B)

II. Bildzeichen der Verführung und der Reaktion

Mit Louis-Napoléon, der den Kult um den *grand homme* für seinen Aufstieg instrumentalisierte und sich überhaupt visuell zu inszenieren wußte[10], nimmt die Semantik des Napoleonhuts 1848/49 eine neue Wendung. Das allbekannte Bildzeichen wurde von der revolutionär engagierten Druckgraphik systematisch eingesetzt, um den ehrgeizigen Prinzen politisch zu diskreditieren und um vor seiner Machtergreifung zu warnen. Dieser Diskurs enfaltet sich in drei Hauptargumenten. Zunächst stellt sich die Frage, ob Louis überhaupt rechtmäßig als Erbe seines berühmten Onkels auftreten kann. Eine anonyme Karikatur weist diesen Anspruch kategorisch zurück, indem sie Louis ein fiktives Denkmal errichtet und dieses mit der Vendôme-Säule vergleicht. An deren Anblick können sich die Verehrer des *petit caporal* erbauen[11], an ihrer Kopie für den Prinzen aber nicht, denn diese ist zu einem Schandmal geschrumpft, auf dessen Spitze von Napoleon nur noch der Hut und die Militärstiefel seines Neffen übrig geblieben sind. Zudem erinnern die Inschriften des Säulenschafts an Louis' kläglich gescheiterte Putschversuche von Straßburg und Boulogne. Zwar zieht ein invalider Veteran der *Grande Armée* vor diesem Monument noch immer reflexartig seinen Zweispitz, Männer und Frauen aus dem Volk hingegen reagieren verdutzt und erschreckt.[12] Die gleiche Sichtweise wird mit der Bildformel der Hut-Anprobe pro-

5. J. Gillray: *Politeness*. Kol. Radierung, London: H. Humphrey, um 1780 (BM 5612)

zose trägt, als Aufforderung zur Invasion verstanden wurde.[34]

Aus *Politeness* entwickelte James Gillray mit *French Liberty / British Slavery* eine der wirkmächtigsten antirevolutionären Bildsatiren.[35] Hier wird nicht mehr allein Frankreich, sondern vielmehr die Französische Revolution diskreditiert. Die beiden voneinander getrennten Bildhälften zeigen links einen abgemagerten, auf einer Zwiebel kauenden Sansculotten, der seine nackten Füße an einem Feuer wärmt, und rechts einen gut gekleideten, voluminösen John Bull, der sich soeben über ein riesiges Stück Fleisch und einen Krug Bier hermacht. Während

6. Anon.: *dumouriez … Hollander*. Kol. Radierung, Niederlande, 1793 (BM 8314)

4. J.J. Grandville & E. Forest: *Résurrection de la Censure*. Kreidelithographie von Delaporte, in: *La Caricature* Nr. 62 vom 5. Jan. 1832, Taf. 125

Boden werfen[11] oder wie Journalisten und Bildermacher untertänig im Büro des Zensors katzbuckeln.[12]

Friedhof

Als Schauplatz der Zensur firmiert auch der Friedhof beziehungsweise der Begräbniszug. Stärker noch als die Bebilderung konkreter Druckerei-Szenen bedienen sich die satirischen Friedhofsdarstellungen einer eindringlichen Symbolik: Hier wird die Pressefreiheit nicht nur eingeschränkt oder behindert, sondern buchstäblich zu Grabe getragen. Das *Große Leichenbegängnis der ermordeten Preßfreiheit* aus dem Jahr 1850 zeigt geistliche Sargträger, die wie Zensurbeamte anmuten. Der Sarg ist außer mit dem Vereinswesen (»Assoziation«) auch mit einzelnen Zeitungen wie dem *Eilboten*, einem Tintenfaß und einer Manuskriptseite beladen. Ein sechzehnzeiliges Gedicht erläutert in der Subscriptio ironisch den traurigen Anlaß des Geleitzuges: »Die Preßfreiheit liegt auf der Todenbahr, / Sie bracht ihr Leben nur auf 2 Jahr, / Gescheide Kinder leben nicht lang. / Hört nur den Eulen- und Fledermaussang! […].«[13] Schon zuvor hatte der Karikaturist Wilhelm Scholz dem *Berliner Grossmaul*, dem *Berliner Krakehler*, der *Tante Voss mit dem Besen* und anderen verbotenen Zeitungen der 48er Revolution Grabsteine errichtet, denen die trauernde Titelfigur des Journals *Kladderadatsch* einen nächtlichen Friedhofsbesuch abstattet (**Abb. 3**).

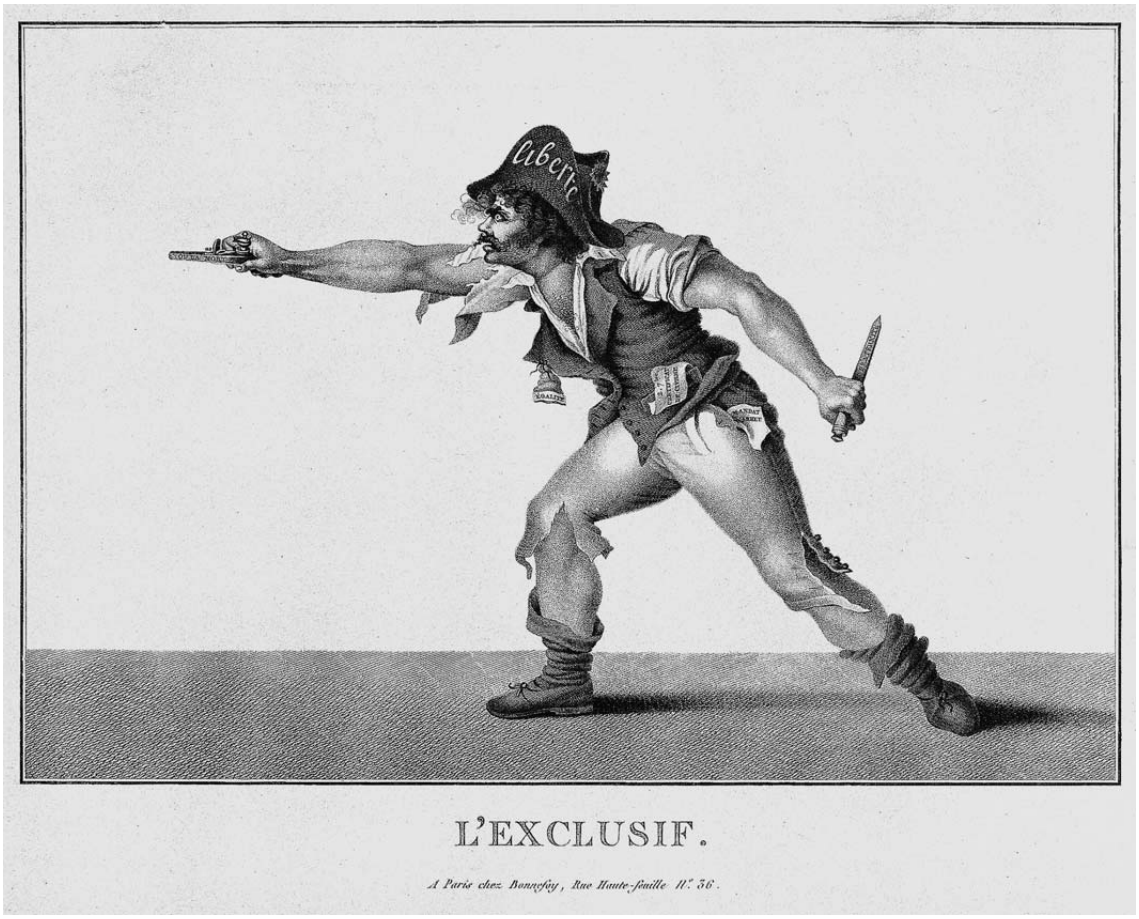
Umgekehrt, aber nicht weniger kritisch, setzte das französische Journal *La Caricature* die Bedrohung durch die Zensur nicht mit einem Begräbniszeremoniell, sondern mit einem Auferstehungsszenario ins Bild. Seine Künstler sahen sich bereits vor den Septembergesetzten von 1835 veranlaßt, die schleichende Rückkehr der

10. C. Gilbert-Martin: *Une Émule de Don Quichotte*. Kol. Federlithographie, in: *Don Quichotte* vom 26. Juni 1875

11. A. Le Petit: *Actualité. De Profundis!!* Farblithographie in: *La Charge, journal satirique hebdomadaire,* 1er année, 2e série, Nr. 6 vom 21. Mai 1870

wollen.[41] Anliegen war es, mit der cäsaristischen ›Liberalisierung‹ die republikanische Bewegung zu lähmen. Das plebiszitäre Machtmanöver erbrachte über sieben Millionen Zustimmungen. Hierauf antwortet mit der Titelseite das Journal *La Charge* (**Abb. 11**). Mit der ins Bild gesetzten Allegorie der Freiheit verkündet Alfred Le Petit bissig die Auferstehung der totgestimmten Republik und das Todbringende für das künstlich strategisch am Leben gehaltene imperiale Regime.[42]

Erst die republikanische Revolution vom 4. September 1870 vermochte der Freiheit, wenn auch unter erschwerten politischen Bedingungen der preußischen Besatzung und Belagerung von Paris sowie des Verrats der Regierung der Nationalen Verteidigung, den Weg zur sozialen Republik zu weisen, auch bekannt unter dem Namen *République universelle démocratique et sociale*. Die politische Form dieser sozialen Emanzipation war die revolutionäre Kommune. Bereits im gescheiterten Aufstand vom 31. Oktober 1870 ist sie gegenwärtig und wird rückblickend, aber auch vorausschauend von Pilotell als Allegorie ins Bild geholt (**Abb. 12**).[43] Das Blatt ist schwarz umrandet, es signalisiert Trauer ob eines Verlustes. Es sind die »Reaktion« und die »Ignoranz«, die zugegriffen haben und denen es gelungen ist, die ganz in rot gewandete Kommune zurückzuhalten. Der Aufstand wird verleumdet als von den Preußen angezettelt. Klarsichtig inszeniert Pilotell die Reaktion in Gestalt von Thiers: dieser war der Initiator einer *commission de Gouvernement et de Défense nationale* und intrigierte, um so früh wie möglich eine *Constituante* wählen zu lassen;



4. J. Bonnefoy: *L'Exclusif*. Punktiermanier. Paris, 20. Juli 1797 (MC, G.26555)

5. J. Gillray nach J. Bonnefoy: *Le Coup de Maitre*. Kol. Radierung, Paris: H. Humphrey, 24. Nov. 1797 (BM 9039)

25. Patrioty: *République dont les honnêtes gens ne veulent pas* (*Allégorie N° 1*). Kol. Lithographie von Fernique et C^ie^, Paris, 25. Okt. 1849 (MC, Hist PC 58F)

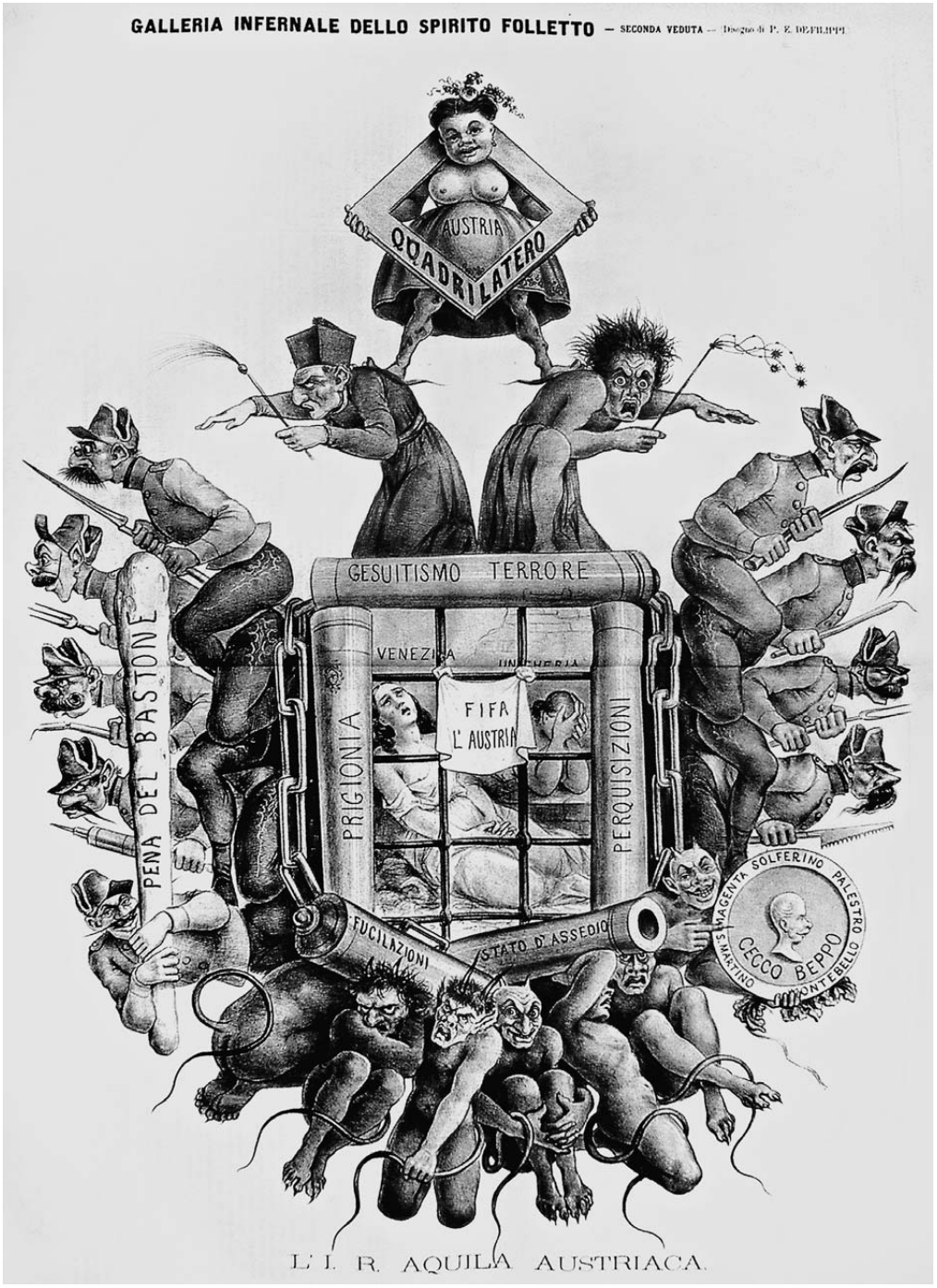
reur des Jahres II zu glorifizieren und heimlich herbeizuwünschen: »Welches prächtige Schauspiel für ein demokratisches Herz, täglich die Henkerskarren rasseln und die Guillotinen spielen zu sehen; welche Augenweide für einen Patrioten, die Wasserehen und Mitrailladen zu schauen [...].«[68] Und tatsächlich äußerte die Berliner Arbeiterzeitung *Locomotive* vom 25. Mai 1848 die Überzeugung, daß »der politische Zustand Deutschlands und besonders Preußens mit aristokratischen Elementen noch so durchsetzt ist, daß an eine Beseitigung derselben ohne Schreckensherrschaft kaum zu denken sein dürfte.«[69] Auf solche Äußerungen antwortete der Zeichner Robert Kretschmer ironisch mit dem *Traum eines rothen Republikaners; Berlin im Jahre I. der Republik* lautet der Untertitel der Lithographie (**Abb. 26**). Im mittleren Bildraum blickt man in das Nachtlager eines proletarischen Träumers, überwölbt von gebogenen Laternen, an denen Erhängte allerhand Kunststücke vollführen. Aus dem Dunkel blicken bärtige Freischärler mit Heckerhüten. An den Seiten dieser makabren

4. Villain: *Juillet 1830*. Kol. Lithographie von L. Coignet, Paris, 1830 (DV 11116[bis])

Standarten der *Grande Armée* zu verdrängen (bestehend aus einem weißen Rombus mit blauen und roten Eckfeldern) – um sie 1812, in bedrängter Lage, erneut zur Fahne seiner Armeen zu erklären, weil er auf ihre Popularität und mobilisierende Kraft angewiesen war.[25]

Es erstaunt daher nicht, daß besonders zu Beginn der Bourbonischen Restauration (1814–16) alle trikolorefarbenen Fahnen, Schärpen und Kokarden strengstens verboten, landesweit verfolgt und öffentlich verbrannt wurden.[26] Zur neuen Staatsflagge erklärte man nun das weiße Lilienbanner, das als Fahne der Gegenrevolution entstanden war. Doch statt sie auszumerzen, verstärkten diese Maßnahmen eher die patriotische, ja kultische Verehrung der Trikolore in breiten Schichten der Bevölkerung. Als z.B. die Militärs in der Kleinstadt Saumur (Dep. Maine-et-Loire) 1816 gezwungen wurden, ihre Trikolore zu verbrennen, sammelten sie die Asche wie eine Reliquie und streuten sie in ihren Wein.[27] Eine englische Karikatur von George Cruikshank verspottete Louis XVIII nicht ohne Grund als Weißwäscherin, die sich vergeblich müht, das Blau und Rot aus der Trikolore herauszuwaschen.[28]

In der Pariser Julirevolution, die als Modell der Belgischen Revolution und der belgischen Trikolore[29] gelten kann, kehrte das Wahrzeichen von 1789 aus dem Untergrund auf die Bühne der symbolischen Politik zurück, wie die zeitgenössische Bildpublizistik hundertfach vor Augen führt. Die Trikolore wird gleichsam zum Akteur der Revolution, sie wird den aufständischen Arbeitern und Bürgern vorangetragen, sie flattert auf ihren Barrikaden, sie ersetzt die bourbonische Fahne auf den eroberten öffentlichen Gebäuden, sie schmückt die Gräber der Gefallenen.[30] *La Liberté guidant le peuple*, das berühmte Gemälde von Eugène Delacroix, das 1831 im Salon öffentlich ausgestellt und 1848 erneut im Druck reproduziert wurde[31], kann als die künstlerische Sublimierung dieser populären Bildproduktion gelten. Als der Revolutionsveteran La Fayette am 29. Juli mit dem Herzog von Orléans auf die Terrasse des Hôtel de Ville trat, um vor zwei Trikoloren den Bruderkuß mit ihm zu tauschen, da überzeugte dieser symbolische Akt die begeisterte Volksmenge auf dem Rathausplatz, daß Orléans ein König im Sinne der Revolution sein werde.[32] Der erklärte die Trikolore denn auch tags darauf zur Staatsflagge: »La nation reprend ses couleurs«, was Artikel 67 der revidierten *Charte* fast wörtlich wiederholte. Zusammenfassend inszeniert eine Lithographie von Léon Coignet und Villain die Rückkehr der Trikolore als revolu-



10. P. E. De Philipi: *L'I.R. Aquila Austriaca*. Lithographie, in: *Lo Spirito Folletto* vom 26. März 1863

der Schild von einem mit einer ▷Freiheitsmütze besetzten Liktorenbündel als Zeichen republikanischer Einheit und Amtsgewalt, hinter dem der hoffnungsschwangere Schein der ›Juli-Sonne‹ erstrahlt. Dazu überkreuzen sich eine Hacke zum Herauslösen der Pflastersteine und ein Besen als Zeichen der politischen Reinigungskraft der Revolution. Der Tschako ist die Kopfbedeckung der 1789 geschaffenen und aus der Bevölkerung rekrutierten ▷Nationalgarde, welche 1830 neu organisiert worden war. Hinzu kommt die ▷Laterne, Symbol der Volksjustiz und politischen Aufklärung zugleich. Diese hatten die Revolutionäre auch aus militärischen Erwägungen während der Kämpfe zerstört. Das von Louis-Philippe gestiftete Julikreuz für die Kämpfer der Julirevolution überlagert die Klage des Proletariats: »misère toujours misère«. Die Dichte an revolutionären Symbolen steht in starkem Kontrast zum in der gleichen Weise komponierten »Wappen des juste milieu«. Auf den drei Farben der französischen Trikolore des Schildes befindet sich jeweils ein deutendes Symbol: Die napoleonische Biene auf rotem Grund, der gallische Hahn in der Mitte auf weißem und die bourbonische Lilie auf blauem Grund. Derart eingezwängt zwischen Bonapartismus und Monarchismus, mangelt es der Juli-Monarchie aber sowohl an republi-

6.1. Bildtitel-Register

Dieses Register konzentriert sich auf die originalen Titel der im LRI abgebildeten Graphiken nach der gegebenen Wortfolge. Es erschließt insbesondere die zahlreichen anonymen Werke. Zur Orientierung des Benutzers sind in Klammern das Erscheinungsjahr und, soweit bekannt, der Autor des Bildes in Kurzform beigefügt.

Bei langen Titeln entfällt der hintere Teil (er wird mit … angedeutet). Bei Bildern ohne Über- bzw. Unterschrift gilt hilfsweise die Schrift im Bild als Titel. Fehlt auch sie, wird der Titel, soweit möglich, aus anderen Quellen ermittelt (in runden Klammern) bzw. fingiert; er steht dann in […]. Die mit einer Ziffer beginnenden Bildtitel finden sich unten nach dem Buchstaben-Alphabet.

…… *!!* (Desperret, 1831) 1657. 1757.

A

A Barbers Shop (Bunbury, 1785) 506.
A bas les pattes (Pilotell, 1871) 2003.
A British Janus (1709) 1167.
A Bugaboo!!! (Newton, 1792) 306.
»A bas les pattes!« (Gilbert-Martin, 1884) 892.
A bientôt le coup de balai (La Tramblais, 1870) 1852.
A characteristic design. For … (Alexander, 1807) 2059.
A delicate finish to a French … (Nixon/Rowlandson, 1814) 1421.
A Democrat (Gillray, 1793) 302. 1996.
A Dose for Dumourier (Cruikshank, 1793) 784.
A faut espérer q'eu se jeu là finira … (1789) 1363.
A Fishing Party (1827)1140.
A Gentle Salute from the British Lion (1803/04) 1436.
(*A Harlot's progress,* Plate 4) (Hogarth, 1732) 1230.
A la belle Marianne (Grégoire, 1882) 891.
A la bonne heure …. Chacun son écot … (1789) 1835.
A la hotte! (Gilbert-Martin, 1889) 717.
A la Philosophie (1794) 858.
A little man alarm'd at his own shadow (1803) 1761.
A member of the French war … (Cruikshank, 1793) 1784.
A Picture of Great Britain … (1793) 573.
A Paris beau (Gillray, 1794) 1047.
A Peep into the Cave of Jacobinism (Gillray, 1798) 841.
A Phantasmagoria … (Gillray, 1801) 1799.
A proposito di appoggi (1869) 1161.
A qui le tour? (Daumier, 1870) 402.
A Radical Reformer … (Cruikshank, 1819) 1036.
A Real San culotte!! (Newton, 1792) 1171. 1710.
A Republican beau (Cruikshank, 1794) 1709.
A Republican Belle … (Cruikshank, 1794) 912.
A Sacrifice to Ambition (Barth, 1803) 443.
A second Jean D'Arc (Cruikshank, 1793)1104.
A Tale of two Cities … (ETR, 1889) 916.
A Thinking Club (Woodward, 1796) 255. 1602.
A tit bit for a Russian Ambasador!!! (1803) 1183.
A Versailles – à Versailles (Guyot, 1789) 899.
A View of the Grand Triumphal Pillar (Cruikshank, 1815) 695. 1798.
Aalbert Wels, koopman, en directeur … (Boon, 1788) 100
Aan Godt (Visscher, 1784) 337.
Abus constitutionnel / Abus ministériels … (1792) 2033.
Abbildung des Freiheits-Baums … (1793) 947.
Abendtoilette eines Schauspielers (1851) 1824.
Ach die gute alte Zeit … (1822) 254.
Ach! Papa welche schöne Seifenblasen … (1815) 1785.
Acte de Justice … (Viller, 1794) 490. 1884.
Adieu Bastille (1789) 1433. 1630.
Adjudication définitive de l'entreprise … (Bellangé, 1830) 1192. 1518.
Aeolus (Ruler of the storms) (1878) 168.
Afbeelding van de Val van … (Wagenaar, 1793) 1664.
Affaires de Rouen (Préval, 1848) 274.
Affranchissement de l'Italie (1849) 1669.
Ah Ah! per i corpi pesanti il gioco e … (Masutti, 1849) 2032.
Ahi che ci siamo!! L'eruzione … (Masutti, 1848) 61. 2015. 2115.
Ah, le bel enfant, embrasez maman … (1791) 156.
Ah! Le maudit anmal … (1791) 1769.
Ah! scélérate de poire … (Traviès, 1832) 60
Ah! tu veux te frotter à la presse!! (Daumier, 1833) 1211.
Aie donc! prolétaire (1833) 803.
Ainsi va le monde … (1792) 22.
Alerte de la nuit du 14 au 15 juillet (Prieur/Berthault, 1792) 1986.
Alexander, The most illustrious and most faithful … (1814) 452.
Alexandre Berthier, Général de Division … (1796) 316.
Algemene aanval op den Rusverstoorder … (Esser, 1815) 565.
Alla Perpetuità della Republica … (Superville, 1799)864.
Alle unter Einem Hut (Ziegler, 1849) 1982.
[Allégorie de la Nature]. (Eisen/Gaucher, 1774) 1807.
Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft Berlin (Schmidt, 1888) 845.
[Alliantiefeest in Amsterdam] (1796) 863.
Allied Powers, Un-Booting Egalité (Gillray, 1799) 1354. 1533.
»Allons, enfants de la Patrie! …« (Gonin, 1870) 887.
Almanach Astrologique 1850 (1850) 1632.
Almanach National dédié aux amis de la Constitution 1791 (Debucourt, 1790) 1613.
Alß Demuth Weintt und Hochmuth Lacht … (Böck, 1750) 735.
Alte Liebe rostet nicht (Schlemmer, 1815) 45.
Alte Professoren der alten Geschichte … (Storck, 1848) 1345.
Am I not a man and a brother? (Bewick, 1789) 1811.
Am 10. Mai 1852 (Scholz, 1852) 51. 401.
Amitié! Fraternité! 24 Février 1848 (Masson, 1848) 598.
An Amphitheatrical Attack on the Bastille (Collings, 1789) 537.
An Arch design. Intended for … (Cruikshank, 1813) 1968.
An das deutsche Volk … (1848) 260. 2002.
An Eruption of Mount Vesuvius … (Cruikshank, 1815) 2010.
An ihren Hüten sollt Ihr sie erkennen (Scholz, 1849) 1051.
An Imperial Stride (Rowlandson, 1791) 21.
Ancien Régime … (1792) 1793.
Anniversaire de la République universelle démocratique et sociale. Triomphe 1848
(Goldsmid, 1849) 698. 1651. 1700. 1963.
Ansicht des Oktogons … (Mayr, 1757) 1129.
Anticipation for Boney or … (Cruikshank, 1813) 44.
Any porte in a storm! (Tenniel, 1875) 1763.
Apothéose de Voltaire … (Dardel/Legrand, 1782) 1402.

6.2. Künstler-Register (Urheber, Produzenten, Verleger, Händler etc.)

Die unterschiedlichen Funktionen der am bildkünstlerischen und druckgraphischen Produktionsprozeß beteiligten Personen, soweit sie im Text und in den Bildunterschriften vorkommen, werden durch Kürzel gekennzeichnet, wobei einzelne Personen im 18. und 19. Jahrhundert oft zugleich mehrere Funktionen ausübten: **A** = Architekt, **B** = Bildhauer, **D** = Drucker, **H** = Buch- und Graphikhändler, **K** = Kartograph, **M** = Maler, **L** = Lithograph, **Med** = Medailleur, **P** = Photograph, **S** = Stecher/Radierer, **Sa** = Sammler, **V** = Verleger, **Z** = Zeichner.

Die Vornamen der Künstler und Produzenten werden auf den Graphiken oft nicht genannt und sind in vielen Fällen nicht zu ermitteln. Monogramme der Künstler, die sich nicht auflösen lassen, sind in das Namen-Alphabet eingeordnet. Künstler, die überwiegend mit einem Pseudonym signieren, sind unter demselben zu finden. Chronologische und geographische Angaben zur Tätigkeit der einzelnen Personen finden sich in den Bildunterschriften und Textstellen, auf welche dieses Register verweist.

A

A.P. (Johann Anton de Peters ??; Z,S) 682. 877–878. 896.
A.S.N. (Z) 1449.
Abel, Josef (Z) 753–754.
Achenbach, Andreas (M,Z) 61. 383. 1682. 2116.
Ackermann, Rudolph (V) 41. 68. 88. 216. 425. 1068. 1330. 1954.
AD (Z) 813.
Adam, Jen-Victor (Z) 1988.
Adam, Victor-Vincent (M,Z,L) 31. 278. 290. 518. 600.
Adelmann, Carl (D) 1550.
AF (L) 742.
Agé, Jean-François-Jacob d' (H), 94. 117.
Agnelli, Federico (Z,S,V) 388.
Agoty, Jean-Baptiste d' (i.e. Jacques Fabien Gautier Dagoty; Z) 161.
Agustoni frères & V^ve^ Bernasconi (V) 542.
AI.T (S) 549.
Aitken, James (V) 13. 28. 64. 287. 859. 1245. 1338.
Aitzinger, Michael (Z,S) 456.
Alciati, Andrea (Z) 1165.
Aldegrever, Heinrich (M) 1768.
Alexander, George (Z) 2059.
Alexander, James (V) 573.
Alexis, W. (Z,L) 1713.
Alexis, William (Z) 37. 969.
Alfieri, Vittorio ? (S) 1153.
Alix, Pierre-Michel (S,V) 1408. 1880–1881.
Allais, Louis-Jean (S,V) 560. 653. 689. 1006. 1128.
Allard, Carel (Z,S) 448–449. 935. 1403.
Allart, Johannes (V) 13. 15. 72. 75. 289. 725. 1890.
Allen, M(arie)? (V) 1366.
Alophe (i.e. Marie Alexandre Menut-Alophe = Adolphe Menut; Z) 1944.
Alvoine, Jean-Antoine (A) 550.
AM (Z) 1644.
Amelsvoort, Quirinus van (Z) 107.
Ammon, W. (D) 602. 1600.
Andrieu, Bertrand (Med,S) 538. 933.
Ankele (V) 212.
Annert, Friedrich Albert (S) 246.
AP (Z,S) 641.
Appiani, Andrea (Z,M) 315–316. 323.
Arcimboldo, Giuseppe (M,Z) 448. 1743.
Arends, H. (V) 53. 63. 64.
Arlon (V) 1324.
Arnandeau (Z) 1519.
Arnout, Jules (Z,L) 600.
Arnz & Co. (V) 1141. 1357. 1570. 1682.
Artaria, Ferdinando (V) 521.
Arx, Heinrich von (Z,L,S,V) 361. 397.
Asperne, James (V) 1421.
Assereto, Gioacchino (M) 704.
Auber (V) 289. 861. 1986.
Aubert, Antoine (S) 1410.
Aubert, Gabriel (V) 32. 52. 68. 69 178. 274. 277–278. 282. 426. 529. 620. 660. 692. 798. 1012. 1085. 1096. 1269. 1270. 1306. 1343. 1369. 1420. 1506. 1626–1627. 1719. 1763. 1842. 1990. 2000. 2030.
Aubry, C. (Z,L) 660.
Aubry, Peter le Jeune (Z) 1364–1365.
Audibert, Auguste (Z,L) 453.
Audouin, Pierre (S) 1683.
Aumüller, Joseph (V) 1145.
Aurosset, Pierre / Aurosset & Gubian (L) 1614.
AW (Z) 1663.

B

B (Z) 1193.
Back, Jakob Conrad (S) 105.
Bacon, G.W. & Co. (V) 367.
Badini (Z,S) 575.
Baist, Reinhold (Z,V) 91. 398. 1471. 1556. 1635. 2088.
Bal, Johannes (H) 78.
Baldwyn, E. (V) 438.
Bance, Louis-J. (S, V) 72. 225. 435–536. 880. 1128. 1172.
Banse, H. A. (V) 863.
Bar, G. (Z,L) 2004.
Barbant, Charles (V) 1992.
Baretta (V) 1519.
Bargigli, Paolo (B) 690. 865.
Barlow, John (Z,S) 537.
Barocci, Federico (M) 1001.
Baron, Henri-Charles-Antoine(Z) 82.
Barousse (L) 37. 935. 1575. 1588.
Barruel-Beauvert, Antoine-Joseph (Z) 1580. 1707.
Barth, J. (S) 443.
Bartholdi, Frédéric-Auguste (B) 481. 843. 936–937.
Bartolozzi, Francesco (S) 1230.
Bartsch, Gustav (Z,L) 602.
Barye, Antoine-Louis (B) 550.

6.3. Personen-Register

Die historischen Personen werden hier nur in soweit berücksichtigt, als sie in der Bildpublizistik dargestellt werden bzw. Zeugen ihrer Produktion, Verbreitung und Deutung sind. Für ausländische Herrschernamen, soweit sie in den Artikeln in landessprachlicher Form erscheinen, gilt hier die deutsche Schreibweise.

A

Abbot, Charles 1786.
Addington, Henry 1290. 1797. 1799.
Affre, Denis-Auguste 94. 434. 1107–1108. 1249. 1894.
Affry, Louis-Auguste Augustin, comte d' 1214.
Agoult, Marie d' (Pseud. Daniel Stern) 1998.
Aigrefeuille, Jean-Pierre, marquis d' 743–744.
Aiguillon, Armand-Désiré Vignerot-Duplessis-Richelieu, duc d' 213. 644. 1857.
Albitte, Antoine-Louis 486. 1838.
Alembert, Jean-Baptiste le Rond d' 797.
Alexander der Große 702–704. 706.
Alexander I., Zar von Rußland 452. 810. 1365. 1841. 2100.
Alexander II., Zar von Rußland 1325.
Alexander III., Zar von Rußland 511. 1923.
Alfieri, Vittorio 197.
Alton, Richard d' 1381.
Angoulême, Louis-Antoine de Bourbon, duc d' 407. 796–797. 1324.
Angoulême, Herzogin von ▷ Madame royale
Anjou, duc d' 1476–1477.
Arbuthnot, John 576.
Archenholtz, Johann Wilhelm von 113.
Argenson, Marc-René de Voyer de Paulmy d' 1486.
Argout, Antoine-Maurice-Apollinaire 619–621. 716. 932. 1594. 1596–1597. 1801. 1837. 1979–1980. 2062.
Arndt, Ernst Moritz 997. 1182. 1196. 1483. 2099.
Arné, Jacques-Joseph 538. 1093.
Artois ▷ Karl X.
Attwood, Thomas 421.
Aubry, Mlle 858.
Audibert, A. 620.
Augustus, Duke of York and Albany 98. 1929.
Aumale, Henri d'Orléans, duc d' 1451.
Aumont, Louis-Marie-Augustin, duc d' 1476–1477.

B

Baillet-Latour ▷ Latour
Bailly, Jean-Sylvain 485. 751–752. 1066. 1262. 1717.
Baines, Peter 1426–1427.
Bara, Joseph 85. 96. 591. 1105–1106.
Barbauld, Anna Laetitia 2096.
Barbès, Armand 104. 1397.
Barbier, Auguste 1654.
Barère, Bertrand 1034.
Barnave, Antoine-Pierre-Joseph-Marie 1170.
Baroche, Pierre-Jules 1936. 2091.
Barras, Paul de 1978–1979.
Barreau, Rose 1093.
Barsanti, Pietro 830.
Barthe, Félix 1979–1980
Bas, Laurent 1105.
Basedow, Johann Bernhard 1459.
Bassermann, Friedrich Daniel 1355. 1454.
Basseville, Nicolas-Jean Hugon de 1946.
Bauer, Bruno 1247.
Beaulieu, Claude-François 282.
Beaulieu, Jean-Pierre de 1298.
Beaumont, Jean-Thérèse-Louis, marquis d'autichamp 1324.
Beckmann, Friedrich 1582.
Bedford, John Russel, 6. Duke of 1006.
Bédollière, Emile de 1722. 1725.
Belly, Félix 911.
Béranger, Pierre-Jean de 127. 715. 1248. 1254. 1424–1425. 1680. 1955. 2116.
Bergh, Hendrik 99.
Bernadotte, Jean-Baptiste 497. 2100.
Bernard, François 76.
Bernis, François-Joseph-Pierre de 767.
Berry, Charles-Ferdinand-Berry, duc de 774. 796–797. 1422. 1424.
Berry, Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de 796–797. 1227.
Berryer, Pierre-Antoine 174. 74–745. 1411–1412. 1639.
Berthier, Louis-Alexandre 316.
Bertier, Ferdinand de 1421.
Bertier de Sauvigny, Louis-Jean 1075.
Bertuch, Friedrich Justin 11. 251.
Beugnot, Jacques-Claude 1179.
Bienvenu, Léon (Pseud. Touchatout) 1600.
Billaud-Varenne, Jacques-Nicolas 796.
Bismarck, Otto von 176. 168. 181. 183. 219. 381. 453–454. 499. 619. 698. 747. 757. 816–817. 848. 885. 982. 1026. 1133. 1142. 1148. 1174. 1186. 1195. 1197. 1249. 1252. 1293. 1323. 1325–1326. 1346–1347. 1433–1434. 1571. 1573. 1575. 1720. 1742–1744. 1777. 1852. 1861. 1863. 1896. 1904. 1953. 1981–1982. 2017. 2090.
Blackstone, William 637.
Blanc, Louis 1984.
Blanqui, Auguste 274. 421–422. 1040. 1397. 1719.
Blittersdorff, Friedrich von 1271.
Blos, Wilhelm 266.
Blücher, Gebhard Leberecht von 786. 1110–1111. 1132–1133. 1149. 1181. 1196. 1841. 2084.
Blum, Robert 92. 101. 205. 262. 378–380. 698. 829–830. 843. 1140. 1271. 1454. 1488. 1557. 1599. 1651. 1821. 1906.
Börne, Ludwig 243. 1932.
Bötticher, Carl August 251.
Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise de 796–797.
Bonaparte, Eugène-Louis 1511–1512.
Bonaparte, Joseph, König von Neapel bzw. Spanien 614. 1025. 1903.
Bonaparte, Jérôme, König von Westfalen 614. 1025.
Bonaparte, Louis, Gemahl von Hortense de Beauharnais 614. 1025.
Bonaparte, Lucien, Präsident des Rats der Fünfhundert 614.
Bonaparte, Mathilde 2085.

6.4. Motiv- und Sachregister

Das Register verschlagwortet ausschließlich die Bildmotive der ausgewerteten Bildmedien und der mit ihnen zusammenhängenden Fakten. Allegorien und Symbole abstrakter Begriffe werden entsprechend im Alphabet einsortiert. Zeitgenössische Ausdrücke sind durch Kursivschrift gekennzeichnet. Vollständigkeit wurde angesichts der Komplexität des Materials nicht angestrebt.

A

Abgeordneter ▷Parlament
Adel ▷Aristokratie
Adler 48. 224. 324. *386–405*. 394. 401. 451. 491. 562. 564. 809. 883. 887. 948. 1022. 1155. 1208. 1267. 1300. 1326. 1340. 1355. 1395. 1436. 1440. 1504. 1507. 1544. 1567. 1642. 1690. 1720. 1736. 1750. 1763. 1771. 1863. 1887. 1920. 1967. 2050. 2108. 2117.
  Doppeladler 377. 386–388. 398–399. 657. 1158. 1160. 1902.
Ährenbündel 364. 640. 665. 724. 858. 1152.
Affe 377. *406–417*. 437. 580. 695. 771. 957. 1139. 1191. 1318. 1533.
Affiche ▷Bildpublizistik
Albtraum, Nachtmahr 86. 175. *418–430*. 478. 574. 723. 727. 1010–1011. 1080. 1160. 1275. 1575. 1800. 1891. 2114.
Allegorie, Sinnbild (s.a. Nationalfiguren. nationale Stereotypen, Ständeallegorien) 105–111. 389. 689–690. 896.
  Allegorische Szenen (s.a. Ständeallegorie) 107. 109. 303. 355. 420. 1106.
Allegorisierung 419. 617. 690. 875.
  der Revolution 292. 546–548. 666. 879. 880. 1678. 1680–1683. 1687. 1692–1693. 1701. 1879.
  des sozialen Bildes 665. 875.
Almanache, Kalender ▷Bildpublizistik
Altar 23. 128. *431–446*. 478. 587. 598. 653. 686. 851. 882. 897. 898–899. 945. 1010. 1012. 1031–1032. 1036. 1404. 1406. 1419. 1425. 1793. 2055.
Amazone ▷Frauenbild
Anarchist, Anarchie 638. 697. 713. 727. 738. 744. 915. 1494. 1589. 1736–1740.
Ancien Régime 535–537. 546. 555–556. 561. 679. 724. 820. 875. 879. 924. 967. 972. 1018. 1128. 1087. 1203. 1205. 1218. 1306. 1393. 1402. 1515. 1517. 1793.
Antisemitismus ▷Jude
Apokalypse, Apokalyptische Reiter 657. 1330–1331. 1797.
Arbeiter (s.a. Blusenmann u. Handwerker) 279. 285. 296. 517. 525. 594. 595. 596. 598. 599. 604. 634. 659. 685. 693. 778. 844. 866. 870. 882. 886. 903. 911. 915. 953. 954. 968. 979. 1011. 1089. 1087. 1099. 1209. 1276. 1990. 2003.
  Arbeiterbewegung, -assoziation 243. 266. 330. 586. 596. 604. 634. 673. 868–869.
  Arbeiteraufstand 523–525. 596. 695. 709. 717. 744. 886. 941. 1133. 1721. 1738. 1467–1468. 1786. 1992.
  Proletarier 659. 803. 848. 889. 979. 1012. 1344. 1367–1369. 1487. 1626. 1712–1713.
Architektur (s.a. Denkmal) 1407. 1548–1550.
Arcimboldiana (s.a. Porträt u. Skatologie) 112. 213. 281. 402. *447–457*.
Aristokrat, Aristokratie 12. 302. 359. 373. 407. 408. 420. 452. *458–471*. 472. 545. 546. 558. 637. 643. 668. 672. 724–725. 746. 768. 773. 790. 851. 875. 879. 897. 956. 981. 1010. 1017. 1061. 1063. 1122. 1170–1171. 1203. 1298. 1306. 1375. 1445. 1483. 1492. 1517. 1579–1581.
  Adelsbriefe 862. 924.
Atlas, Weltträger 1017. 1020–1021. 1122.
Athena ▷Minerva (Allegorien)
Aufklärung (s.a. Licht) 62. 253. *472–494*. 483. 547. 555. 559. 562. 632. 669. 676. 702. 706. 797–798. 840–841. 842. 844. 875. 879. 937. 1002. 1037. 1091. 1402. 1405. 1610. 1618.
  Fackel der Vernunft 125. 169. 424. 477. 481. 643. 841. 1001. 1430. 1497. 1597. 1763. 1821. 1859. 2078.
  Licht 254. 343. 386. 472ff. 555. 676. 706. 709. 841. 1250. 1375–1379. 1402. 1416. 1430.
Auge *483–494*. 559. 562. 653. 669. 723–726. 956. 1002–1003. 1009. 1883. 1884. 1887.
Ausrufer ▷Öffentlichkeit
Ausscheiden ▷Erbrechen

B

Bäcker (s.a. Brot) *495–504*. 611.
Bär 355. 399. 408–409. 415. 1180. 1824.
Balkenwaage ▷Waage
Barbier 20. 380. *505–514*. 630. 1055. 1180. 1517.
Barrikade 220. 424. 512. *515–532*. 598. 602–603. 830. 886. 912. 935. 952. 954. 1093–1095. 1328. 1721. 1992.
  Barrikadenbau 515–517.
  Barrikadenheldin 909. 910. 912. 981. 1093–1095.
  Barrikadenkämpfe 230. 279. 289. 515–517. 521–523. 550. 616. 669. 757. 1992.
  Barrikadenkämpfer 616. 657. 695. 729. 969. 1038. 1086. 1091. 1093–1095. 1098. 1106–1108. 1344. 1388. 1517. 1519. 1626. 2002.
  Barrikadenszenen 29. 95. 262. 294. 295. 515–517. 598. 1086.
  Pflasterstein (*pavé*) 294. 424. 512. 516–518. 526–527. 657. 803. 889. 982. 1193. 1344. 1586. 1597. 1999. 2003. 2014. 2061.
Bastille (s.a. Kerker) 95. 120. 150. 211. 226. 246. 305. 433. 464f. *533–554*. 556. 615. 643. 681. 687. 854. 877. 923. 942. 967. 969. 982. 1041. 1093f. 1122. 1214–1216. 1515.
  Erstürmung 38. 120. 246. 247. 313. 643. 752. 853. 877. 942. 1074–1076. 1093–1095. 1123. 1215–1217.
  Folterwerkzeuge 541–547.
  Gefangene 101. 305. 533–535. 539–541. 681. 1215–1217.
  Schleifung 13. 55. 101. 120. 150. 304. 534–536. 543–545. 558. 615. 681–682. 852. 879. 1215. 1496. 1736.
  Trümmer 211. 472. 447. 533. 645. 672. 682. 886. 690. 852. 855. 942. 967.
Bauer, Landmann 245–246. 311. 359. 407. 602. 626. 713. 716. 768. 782. 860. 882. 897. 940. 968. 1005. 1017. 1203. 1363–1364. 1975.
Begräbnis ▷Grablegung
Berg, Bergpartei (*Montagne*) 435. 477. 653. 857. 859. 945. 1123. 1129. 1243. 1408. 1656. 1881. 1928.
Besen (s.a. Kehraus) 262. 294. 296. 776. 1160. 1190. *1189–1201*. 1454. 1849. 1852. 1930. 2061. 2084.
  Straßenkehrer 1194. 1454.