

Vom Ereignis zum Mythos

Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914

Weimar 2005



Judith Prokasky

# Vom Ereignis zum Mythos

Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914

V&G

© VDG · VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN ·  
Weimar 2005

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

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

Layout, Satz und Umschlaggestaltung: Anica Keppler, VDG  
Druck: VDG

ISBN 3-89739-432-4

# INHALTSVERZEICHNIS

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

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

## Einleitung

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

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

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

---

1. Nach Karl Marx: den Klassengegensätzen.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## Zur Methodik: Politische Ikonographie, Erinnerungskultur, Bildwissenschaft

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

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

7. Siehe u. a.: Warnke 1992.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 
15. Germer 1997, S. 33. – In eine ähnliche Richtung ging Werner Hofmann schon 1960, als er – unter Berufung auf Hermann Beenken – zwischen dem Kunst- und dem Bildbedürfnis des Publikums unterschied. Hofmann 21974, S. 112.
  16. Werke, die bis 1914 nur in privaten Rahmen zu sehen waren (wie zum Beispiel die Zeichnungen von Gustave Courbet) sind nicht Gegenstand dieser Arbeit, aber finden sich teilweise im Künstlerkatalog (KK) erfasst.
  17. Die außergewöhnliche bildliche Rezeption der Commune in England verdient eine eigene Studie, nicht nur, weil Walter Cranes Holzschnitt-Hommage *To the memory of the Commune* von 1891 zu den am häufigsten reproduzierten Bildern der Commune gehören dürfte. Zeitschriften wie *The London Illustrated News*, *The Penny Illustrated Paper* oder *The Graphic* berichteten 1871 ausführlich und hervorragend illustriert von den Ereignissen. Die ersten Ruinen-Touristen nach dem Ende der Kämpfe kamen aus England. Engländer begannen bereits 1871 populäre Publikationen zur Commune zu sammeln und zahlten dafür Preise, die die Verwunderung der Franzosen erregten. Außerdem wurden zahlreiche Veröffentlichungen zur Commune in London verlegt und auch die einzige öffentliche Ausstellung von Ernest Pichios Skandalgemälde *Le triomphe de l'ordre* fand dort statt.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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