

Das Bild der Menge (1789–1830)

Von Wolfgang Kemp

Die den Gegenstand der Untersuchung betreffende Terminologie ist nicht einheitlich und auch nicht eindeutig. Es ist von Menge, Masse(n), von den Vielen etc. die Rede. Das hat seinen Grund darin, daß wir es einerseits mit einem formalen Tatbestand, andererseits mit einem historischen zu tun haben. Für den ersten, für die bloße Ansammlung vieler Personen an einem Ort, wird in der Regel der Ausdruck Menge verwendet. Sobald es sich um politisch motivierte Zusammenballungen handelt, wird bevorzugt der Terminus Masse(n) gebraucht. Letzterer gilt stets für die ›Menge‹ der Besitzlosen,

»Die Menge – kein Gegenstand ist befugter an die Literaten des 19. Jahrhunderts heranzutreten. ... Sie wurde Auftraggeber; sie wollte sich, wie die Stifter auf den Bildern des Mittelalters, im zeitgenössischen Roman wiederfinden«¹. Folgt man Walter Benjamin, aus dessen Torso gebliebenem Passagenwerk das Zitat stammt, dann hat dieser Gegenstand zuerst und nachhaltig die Dichter des Second Empire, der Zeit nach 1852 also, ergriffen. Baudelaire und Hugo sind für Benjamin die Dichter der Menge gewesen – ihre Hauptwerke liegen in den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Als Vorläufer nennt er außerhalb Frankreichs nur E.T.A. Hoffmann (›Des Vettters Eckfenster‹ 1822) und Edgar Allan Poe (›The man of the crowd‹ 1840). In diese Reihe der Vorbereiter muß man noch gesondert den frühen Hugo nehmen, der in ›Notre Dame de Paris‹ (1831) Massenszenen auf breiter Basis romanfähig gemacht hat.

Die Ergebnisse Benjamins enthalten ein Problem, das sich aus dem latenten Widerspruch zwischen dem Eingangszitat und der von Benjamin behaupteten geschichtlichen Entwicklung des Themas ergibt. Er sagt – indirekt: Die Menge kann Gegenstand der Kunst sein; sie kann aber auch zum Verursacher von Kunst, zum ›Auftraggeber‹ werden. Diesen Wandel zur aktiven Bestimmung läßt Benjamin sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts vollziehen. Er deutet dabei nicht an, ob damals der Gegenstand eine qualitative neue Fassung erhielt, was nach einer solchen Konstruktion zu erwarten wäre. Aber das ist auch nicht das vorrangige Problem. Der Historiker steht zu-

für die Sansculotten von Paris z. B., die im genannten Zeitraum eine wichtige Rolle spielen. Eine konkretere Bezeichnung des Gemeinten ist hier nicht möglich, da es sich nicht um eine homogene Klasse handelt. Dadurch erhält die fließende Terminologie ihren historischen Sinn und entfernt sich von dem Massenbegriff der positivistischen Soziologie, der auf einer rein formalen Gleichheit aller Massenteilchen beruht. Der Titel wurde im Anschluß an Formulierungen Benjamins gewählt, die im Folgenden wiederaufgenommen und diskutiert werden.

nächst vor der Frage, warum die Dichtung so spät erst ein Thema aufgreift, das schon sehr viel früher, seit der französischen Revolution spätestens, aktuell ist. Oder anders ausgedrückt und bezogen auf den von Benjamin herausgearbeiteten Subjekt-Objekt-Charakter des Gegenstandes: Warum wird die Menge als ›Promotor‹ der Kunst erst so spät aktiv, nachdem sie sich schon lange zuvor als historische Größe erwiesen hatte? Benjamin hat diese Problematik, die aus dem Widerspruch zwischen materialistischem Ansatz und seinen literaturhistorischen Beobachtungen entsteht, nicht gesehen, doch hält sein Text für den Leser zumindest den Versuch einer Antwort in einer Fußnote bereit. Es heißt da in anderem Zusammenhang: »Vielleicht hat der tägliche Anblick einer bewegten Menge einmal ein Schauspiel dargestellt, dem sich das Auge erst adaptieren mußte«². Extensiv ausgelegt ergibt dieser Satz eine These, die der Kunstgeschichte nicht unbekannt ist. Sie lautet etwa so: Die künstlerische Apperzeption und Bewältigung eines neuen Gegenstandes vollzieht sich etappenweise; sie geschieht nicht durch einen spontanen Akt der Identifikation. Dieser These zufolge hätte es also einer Reihe von Versuchen und Hilfskonstruktionen bedurft, bis die Literatur – bei anhaltender Brisanz des Themas – nach 1850 dem Gegenstand ganz gerecht werden konnte. Eine solche Erklärung besitzt eine unverkennbare Affinität zum idealistischen Geschichtsmodell. Sie erscheint deswegen unvereinbar mit einem Ansatz, der auf der verhältnismäßigen ›Eigenmächtigkeit‹ der Kunstgegenstände besteht. Die offenbare Verspä-

tung der Kunst mit formalen Schwierigkeiten zu erklären, nimmt dem Sujet Menge eben jene aktive, auslösende Kraft, die Benjamin ihm überzeugend zugewiesen hat. Damit sei nicht gesagt, daß es keine Formprobleme gegeben hat. Im Gegenteil, sie waren sogar – wie zu zeigen sein wird – fast unüberwindbar groß. Es waren dies aber keine internen Schwierigkeiten der Kunst, sie waren auch nicht durch etwaige Unzulänglichkeiten ihrer einzelnen Medien verursacht, es waren Probleme, die aus der klassenmäßig bedingten Stellung des Künstlers zu diesem Gegenstand, der politisch virulent war, resultierten.

In diese Richtung zu weisen, wird die Aufgabe der folgenden Untersuchung sein. Sie arbeitet mit Material, das an einem exponiert liegenden Kreuzungspunkt von Sozial- und Kunstgeschichte zu finden war. Sie treibt Motivgeschichte und will gleichzeitig die für jeden materialistischen Ansatz wichtige Situation erklären helfen, die sich ergibt, wenn ein neuer Gegenstand in das Medium der Kunst eintritt, eine Situation, die mannigfache Verhältnisgrade der Selbst- bzw. Fremdbestimmung beider Komponenten kennt.

Um mit dem Gegenstand vertraut zu machen, seien im Folgenden zuerst zwei Darstellungsweisen der Literatur vorgeführt. Die anfangs genannten Quellen erweisen sich dabei über das hinaus, was Benjamin ihnen abgewann, als ergiebig.

›Des Veters Eckfenster‹ ist die letzte Erzählung, die Hoffmann vollendet hat. Sie erschien 1822 in einer Zeitschrift mit dem – auch für diesen Text – programmatischen Titel ›Der Zuschauer‹³. In ihr schildert Hoffmann das Treiben und Gewühl des Marktes, wie es sich von einem hochgelegenen Erkerfenster aus darbietet. Der Vetter – er ist die Personifikation des totkranken, an den Rollstuhl gefesselten Autors – will seinem Dialogpartner, dem ›Ich‹ der Erzählung, ›die Primizien der Kunst zu schauen beibringen‹. Letzterer hatte dem Panorama, das vor ihm liegt, zuerst nur einen impressionistischen Effekt abgewinnen können: ›Der ganze Markt schien eine einzige, dicht zusammengedrückte Volksmasse, so daß man glauben mußte, ein dazwischen geworfener Apfel könne niemals zur Erde gelangen. Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten, hin und her wogenden

Tulpenbeets . . .‹⁴. Diesen allgemeinen Eindruck läßt der Vetter nicht gelten, er reicht seinem Partner ein Fernglas, mit dessen Hilfe das ›Ich‹ nun eine Gestalt oder Gruppe nach der anderen aus der Menge herausgreift und bis in ihre Details hinein fixiert. ›Was für eine tolle Figur – ein seidner Hut, der in kapriziöser Formlosigkeit stets jeder Mode Trotz geboten, mit bunten, in den Lüften wehenden Federn – ein kurzer seidner Überwurf, dessen Farbe in das ursprüngliche Nichts zurückgekehrt – der Florbesatz des gelb kattenen Kleides reicht bis an die Knöchel – blaugraue Strümpfe – Schnürstiefel – hinter ihr eine stattliche Magd mit zwei Marktkörben, einem Fischnetz, einem Mehlsatz‹⁵.

Offensichtlich kommt Hoffmann seinem Gegenstand nur in Extremen bei: zuerst der ›Anblick eines scheckigten, sinnenverwirrenden Gewühls des in bedeutungsloser Tätigkeit bewegten Volkes‹, dann im Kleinformat die ›mannigfachste Szenerie des bürgerlichen Lebens‹, welche in überscharfen Umrissen nachgezeichnet wird. Den gleichen Wechsel der Optik kennt Poes zwanzig Jahre später entstandene Erzählung ›The man of the crowd‹⁶. Hier sitzt der Erzähler in einem Café und verliert sich in die Betrachtung des vorüberziehenden Passantenstroms: ›At first my observations took an abstract and generalizing turn, I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage and expressions of countenance‹⁷. Anders als Hoffmann teilt Poe jedoch die Vielfalt, der er in der zweiten Apperzeptionsphase gewahr wird, dem Leser nicht mit. Er versenkt sich nicht in beliebige Details, sondern faßt solche gleich zu typischen Merkmalen bestimmter Gruppen zusammen, die er in der Menge erkennt. Poe beschreibt die Charakteristika der Angestellten, der ›clerks‹ und der ›upperclerks‹, der Geschäftsleute und der Dandies; er gibt die Physiognomie der Klasse und nicht die zufälligen Eigenheiten eines Individuum. Er erreicht dadurch, daß das Bild der Menge konsistenter bleibt. Es sind in Poes Erzählung immer viele und anonyme Büroangestellte, die vorüberziehen, während Hoffmann die Menge so auseinanderdividiert, daß sich die Vorstellung der ihr eigentümlichen kollektiven Bewegtheit nach jener Anfangsbeschreibung nicht wieder einstellt.

Die Einsicht in die formale Beschaffenheit der Menge führt schlüssig zum inhaltlichen Fazit der Erzählung Poes: *es läßt sich aus dem Ganzen kein Teil isolieren*, das als Individuum einen dem Dichter gerechten Vorwurf lieferte. Der Vetter bei Hoffmann spinnt mit *leichter Hand für jede Figur, die er im Visier hat, eine passende Geschichte*. Poe versucht es, er folgt einem aus der Menge, einem Mann, den er herausgegriffen hat, *um mehr über ihn zu erfahren, um an einer Stelle die gleichförmige Anonymität des Passantenstroms aufzureißen*. Aber er scheitert. Nach einer langen Verfolgungsjagd kreuz und quer durch London muß der Erzähler einsehen, daß das Teil nur im Ganzen gilt. Er ist auf den »Mann der Menge« gestoßen, *der seine Geschichte nicht preisgibt. Damit hat Poe wie in einer Fabel die hauptsächlichste Schwierigkeit beschrieben, die das Thema Menge damals für den Künstler bereithielt. Entweder er gibt ihr Bild als eine amorphe Totalität, oder er addiert es aus einer Vielzahl einzelner Züge zusammen. Die erste Möglichkeit wird ihn nicht lange aufhalten können, er wird fast automatisch zur zweiten übergehen, bei der er Gefahr läuft, daß ihm der Gegenstand entgleitet.*

Die Schwierigkeiten, die wir hier beobachten, erscheinen unlösbar, es sei denn, man erhebt sie selbst zum Gegenstand, so wie es Poe tut. Sie sind bedingt durch den Standpunkt des Künstlers, den wir im Folgenden kurz als bürgerlichen kennzeichnen wollen. Der Künstler tritt von einem sicheren Betrachterstandpunkt aus, von der Höhe des Erkers aus oder durch ein Glas getrennt, seinem Gegenstand gegenüber. Er ist registrierender Widerpart und nicht Teil der Menge. Die Konsequenzen einer solchen Perspektive lassen sich leicht ermessen. Beide Darstellungsweisen, die Übernahme und die generalisierende, resultieren aus ihr. Letztlich wird man ihnen eine Art Verdrängungsfunktion beilegen dürfen, die im Extrem zu einer moralischen Absage an das Sujet führt. Ansätze dazu zeigt Poe. Während sein Vorläufer Hoffmann einen neutralen Standpunkt bezieht, bewegt sich Poe in einer merkwürdigen Ambivalenz zwischen Schilderung und Wertung. Er stellt seiner Prosa das romantische Programmwort La Bruyères »*Ce grand malheur, de ne pouvoir être seul*« voran; es reizt ihn, die Menge als den Ort zu beschreiben, wo das Verbrechen virulent ist und wo es am sichersten verborgen bleibt. Poe schuldet einem zwar am Schluß den

Beweis für diese Vermutung. Mit der nicht zu ermittelnden Geschichte des vom Erzähler Verfolgten *schwindet auch die Möglichkeit, ja das Bedürfnis des Erzählers, dem Mann ein Verbrechen anzulasten*. Dieser wird jedoch mit dem schwersten Verbrechen, *das es gibt, behaftet: »Er weigert sich, allein zu sein«*. Es ist anzunehmen, daß Poes Erzählung für die Kulturkritik der 50er und 60er Jahre ein willkommener Beleg war. *In Wirklichkeit darf sie als ein frühes Indiz für Hofstätters These gelten, daß »der Mensch im Plural« in der Einschätzung des Bürgertums eine starke Affinität zu negativen Assoziationen hat*⁸.

Diese Tendenz zur moralischen Beurteilung des Gegenstands nimmt in der bürgerlichen Literatur und Gesellschaftstheorie des 19. Jahrhunderts zu. Das hat seinen politischen Grund, genauso, wie man schon jetzt, nach der Analyse von Hoffmanns und Poes Erzählungen sagen kann, daß ihre Versuche deswegen so spät kamen, weil eine politische Ursache, die Tabuisierung der französischen Revolution, in der gesamten Geschichtsschreibung und Dichtung die Behandlung eines solchen Gegenstandes behinderten⁹. Das Bürgertum hatte damals erleben müssen, wie die Menge zum ersten Mal als historisch aktive Macht auftrat und wie diese Macht Formen politischen Handelns entwickelte, die dem Bürger auf Grund seiner sozialpsychologischen Voraussetzungen unzugänglich blieben. Der Schock, der daraus resultierte, hat die Geschichte und die Kunst des ersten Jahrhundertsviertels nachhaltig beeinflusst. Erst die neuen revolutionären Bewegungen der 30er Jahre gaben der Historiographie und der Dichtung frische Impulse.

Um Benjamin zu paraphrasieren: In den 20er und 30er Jahren trat die Menge an die Literaten heran; diese ergriffen das neue Thema, vorsichtig, tastend. Daß sie von ihm ergriffen wurden, wie das vielleicht später, bei Zola z. B., der Fall war, kann man nicht sagen. Vom sicheren Standpunkt des bürgerlichen Erzählers observierten sie, fasziniert und bisweilen argwöhnisch, den Gegenstand. Wie sie ihn zurückspiegelten, war er unpolitisch geworden. Hoffmanns Thema ist der Markt, Poe beschreibt die Menschen, die die Straßen der Hauptstadt beleben. Der innere Zusammenhang der Elemente erscheint gering: »Rege Tätigkeit«, heißt es bei Hoffmann, »das Bedürfnis des Augenblicks trieb die Menschenmasse zusammen ...«¹⁰. Benjamin erklärt die Situation des

Marktes geradezu als exemplarisch für den Begriff der Menge, den er in der Literatur verfolgt: »Ihr Modell sind die Kunden, die sich – jeder in seinem Privatinteresse – auf dem Markte um ›die gemeinsame Sache‹ sammelt. Diese Ansammlungen haben vielfach nur statistische Existenz. In ihr bleibt unverhüllt, was an ihnen das eigentlich Monströse ausmacht: nämlich die Massierung privater Personen als solcher durch den Zufall ihrer Privatinteressen«¹¹. Andere Formen der Konzentration – weniger monströs – stehen dagegen: die unbewegte, aber ausgerichtete Menge der Zuschauer und – wie ein Lexikon es definiert – »unstable und vorübergehende Ballungen erregter Menschen, die z. B. bei Straßenaufmärschen, Demonstrationen, Aufruhr, Mobszenen, Panik auftreten«¹². Im Folgenden wird es vorrangig um die Menge als politisch handelnde Gesamtheit gehen. In ihr erscheint die privatistische Dissonanz der Benjaminschen Menge aufgehoben, sie ist zielorientiert. Die Frage des Standpunktes und der Perspektive – in inhaltlicher wie formaler Konsequenz – tritt jetzt noch stärker in den Vordergrund.

Unter den zahlreichen Hilfskonstruktionen, derer sich die Literatur bedient, um dem Gegenstand Menge gerecht zu werden, beobachten wir eine Aussageweise, die eine eigentümliche Verkehrung des Paragone-Gedankens darstellt. Der Dichter zieht sich von der Aufgabe zurück, die ihm nur schwer lösbar erscheint, und überweist sie dem bildenden Künstler. Hoffmann will die bewegte Szenerie des Marktes lieber durch den Griffel eines Callot oder Chodowiecki festgehalten wissen; einzelne Gruppen erscheinen ihm des Crayon eines Hogarth würdig¹³. In der verworfenen Fassung eines Gedichtes der ›Feuilles d'automne‹ (1831) von Victor Hugo liest man die Zeile »Et j'ai cru voir souvent Rembrandt sur les quais sombres« – ein Vers, dessen Sinn dunkel bliebe, wenn man nicht gewissermaßen seine Auslegung in den drei Zeilen der endgültigen Version erführe. Da heißt es dann:

Car Paris et la foule ont aussi leur beauté,
Et les passants ne sont, le soir, sur les quais sombres,
Qu' un flux et reflux de lumières et d'ombres¹⁴.

Hugo gewinnt der Menge wie Hoffmann einen impressionistischen Gesamteindruck ab, den er dem Spiel der Lichter und Schatten am Ufer des die Stadt wie-

derspiegelnden Flusses vergleicht. Rembrandt – das ist in der ersten Fassung die Kürzel einer Kunstübung, die einem solchen Bild gerecht werden könnte. Wir nehmen diese Zitate, die sich vermehren ließen, als Hinweis darauf, daß die bildende Kunst hier einen Kompetenzvorsprung hat, der von der Literatur anerkannt wird. Das heißt jedoch nicht, daß für die Maler und Graphiker das Thema als zeitloses und durch gültige Muster vorbereitetes präsent war. Die allgemeineschichtliche Entwicklung brachte es als neue Aufgabe mit sich.

Im 18. Jahrhundert war die Menge noch nicht ›Auftraggeber‹, aber sie machte sich bereits bemerkbar. Ihre noch ruhende Potenz, unter verschiedenen Klassen vorzeichen in den Lauf der Geschichte einzugreifen, schlug sich im Bewußtsein ihrer Wortführer als ein historischer Realismus nieder, der schließlich nicht ohne Einfluß auf die Kunst bleiben konnte. Condorcet z. B. schreibt: »Jusqu'ici l'histoire n'a été que l'histoire de quelques hommes, ce qui forme véritablement l'espèce humaine, la masse des familles, qui subsistent presque en entier de leur travail, a été oubliée; les chefs seuls ont fixé les regards des historiens«¹⁵.

In welche Schwierigkeiten damals der im Dienst der Wenigen stehende Hofkünstler angesichts unseres Themas kommen konnte, macht folgende Situation deutlich. Spätestens 1727 vollendete der englische Maler James Thornhill ein Bild, das für das Hospital in Greenwich (heute Naval Academy) bestimmt war und das die Landung Georgs I in England (1714) zeigte, mithin ein Ereignis betraf, das in der Reichweite der Erinnerung lag. In einem Skizzenbuch hielt Thornhill folgende Überlegung zu seinem Gegenstand fest: »There was a vast crowd which to represent would be ugly, and not to represent would be false«¹⁶. Die zweifache Aussage des Satzes kennzeichnet die Zerrissenheit des aufgeklärten Künstlers im Dienst des Hofes. »Die Menge ist häßlich« – das war die Meinung des Absolutismus; kein wirksameres Verdikt konnte er fällen. Die ihm ergebene Kunst ignorierte den Gegenstand oder sie preßte ihn in das feiertägliche Gewand der Allegorie. Die offizielle Reportage vom Einzug gekrönter Häupter in die Städte des Bürgertums hielt zum Beispiel nur die Ehrenportalen fest, die dem Fürsten gewidmet waren und nicht die Menge, die die Straßen säumte. Auf diesen Toren waren stellvertretend Allegorien der betroffenen Städte, Provinzen

oder Länder zu sehen, die dem Triumphator ihren Gruß entboten. Rubens z. B., der sowohl für Umzugsdekorationen zu sorgen hatte, als auch Bilder mit dem gleichen Thema malte wie Thornhill, beherrschte diese gehobene höfische Weise, mit dem Gegenstand fertig zu werden, vollkommen. Bei ihm das Bedenken zu vermuten, das sich im zweiten Teil von Thornhills Notiz ausdrückt, wäre ganz unangebracht. Im Verlangen nach historischer Wahrheit macht sich hier schon der Anspruch der Vielen bemerkbar, die im Sinne Benjamins dem Kunstwerk als Fachmann gegenüberreten, die z. B. als Zuschauer einem bestimmten historischen Ereignis beigewohnt haben oder vergleichbare aus persönlichem Augenschein kennen. Sie bestellen zwar noch nicht ihr eigenes Porträt, aber sie bestehen darauf, mitporträtiert zu werden. Einfluß auf die Kunst gewinnen sie erst, als sie selbst handelnd in den Lauf der Dinge eingreifen. Edgar Wind hat gezeigt, daß der äußere Rahmen für die neue Gattung des Historienbildes mit aktueller Thematik in den unabhängigen Staaten Nordamerikas geschaffen wurde¹⁷.

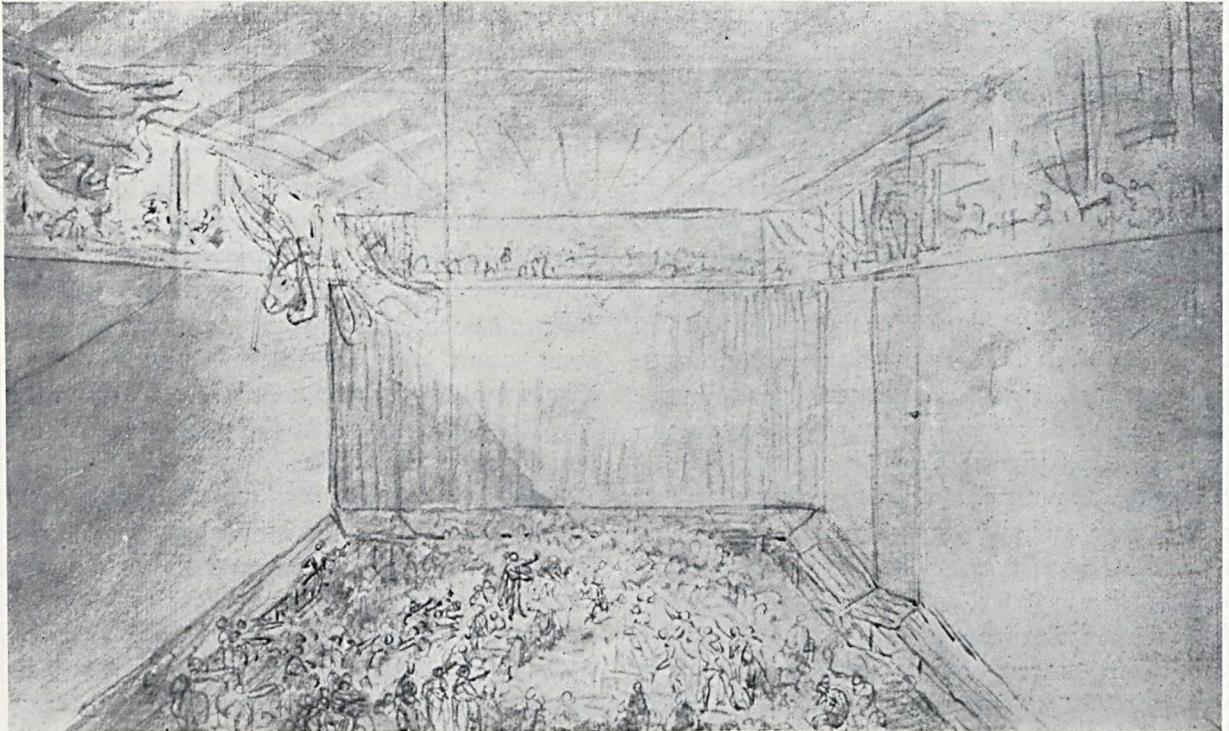
Thornhill steht an einem Wendepunkt. Der Anspruch der Menge macht sich bereits in seinem Bewußtsein geltend; er wehrt ihn jedoch mit den Mitteln ab, die ihm der höfische Kodex bereitstellt. Noch einmal bemüht er das allegorische Personal, um das Bild zwar nicht wahr, aber schön im seigneurialen Sinn von würdig und bedeutend zu gestalten. Im Folgenden gilt es zu fragen, wie sich die Menge, nachdem sie politisch aktiv geworden war, in ihr Recht als Gegenstand des Historienbildes setzte.

Im Oktober 1790 beschloß der Klub der Jakobiner, das für die französische Revolution so wichtige Ereignis des Ballhauschwurs (20. 6. 1789) durch ein Bild Jacques Louis Davids verewigen zu lassen¹⁸. Das fertige Werk wollte man der Nationalversammlung anbieten; vorher sollte es im Kupferstich verbreitet werden. David dachte der Leinwand die stolzen Maße von ca. 6 x 9 Metern zu. Größe, Bestimmung und Thema lassen das Unternehmen als eines der kühnsten der Kunstgeschichte erscheinen. Die Gründe für sein Scheitern sind in allen drei Komponenten gleicherweise zu suchen. Wir wollen uns hier auf den thematischen Bereich konzentrieren. David stand vor der Aufgabe, eine Massenszene mit ca. 600 Personen, den Vertretern des 3. Standes, zu komponieren. Diese tra-

ten nicht als unbeteiligte Zuschauer, sondern als leidenschaftlich erregte Individuen auf, die sich ihres historischen Handelns bewußt waren. Sie hatten sich in einem Saal versammelt, dessen Boden ganz eben war, also keine Möglichkeiten zur vertikalen Stufung und Gliederung bot. Einziger Anhalt für die Komposition konnte der provisorisch errichtete Tisch des Präsidenten sein, der eine halbkreis- oder kreisförmige Anordnung der Abgeordneten nahelegte. Soweit die äußeren Fakten. Als ein weiteres bestimmendes Moment kommt hinzu, daß David als überzeugter Anhänger der Revolution dem Ereignis natürlich positiv gegenüberstand und es möglichst überzeugend und mitreißend gestalten wollte.

Die Geschichte dieses Werkes ist kompliziert und langwierig. Ihrer Rekonstruktion steht außerdem der Umstand entgegen, daß bis heute nicht sämtliche erreichbaren Quellen, d. h. vor allem die zahlreich erhaltenen Vorzeichnungen veröffentlicht worden sind¹⁹. In diesem Zusammenhang interessiert die Genese der Bildidee von ihren möglichen Anfängen bis zu jener großen Sepia-Zeichnung des Louvre, die David 1791 im Salon ausstellte und die als Modell für die auszuführende Leinwand zu betrachten ist (Abb. 4). Dieses Blatt hat unsere Vorstellung von jenem revolutionärem Akt der Sechshundert bis in Einzelheiten hinein geformt²⁰.

David beginnt damit, sich in einigen großformatigen Zeichnungen Klarheit über die Wahl eines möglichen Standpunktes zu verschaffen. Das Blatt, das wahrscheinlich ganz am Anfang steht, zeigt die Szene aus der Vogelperspektive (Abb. 1)²¹. Der Blick wird auf die Schmalseite des Raumes geführt; er schwebt hoch über der Menge, die in lockeren Umrissen, skizzenhaft angedeutet ist. Der Raum wirkt in dieser Zeichnung übermächtig. Das zweite Blatt aus der gleichen Serie lenkt den Blick fast diagonal in das Ballhaus hinein (Abb. 2)²². Bildbestimmend ist die große Längswand. Die Höhe des Betrachterstandpunktes hat sich bedeutend verringert. Er ist nur noch ganz wenig über der Menge anzusetzen, die sich in einem großen Kreis um den Präsidententisch herum aufbaut. Die Menge ist dem Betrachter näher gekommen und bleibt doch isoliert von ihm. Der vordere Teil des Kreises berührt nur eben die vordere Bildkante. In einem dritten Blatt findet eine Kontamination der beiden ersten Bildideen statt (Abb. 3)²³. Es kündigt sich etwas



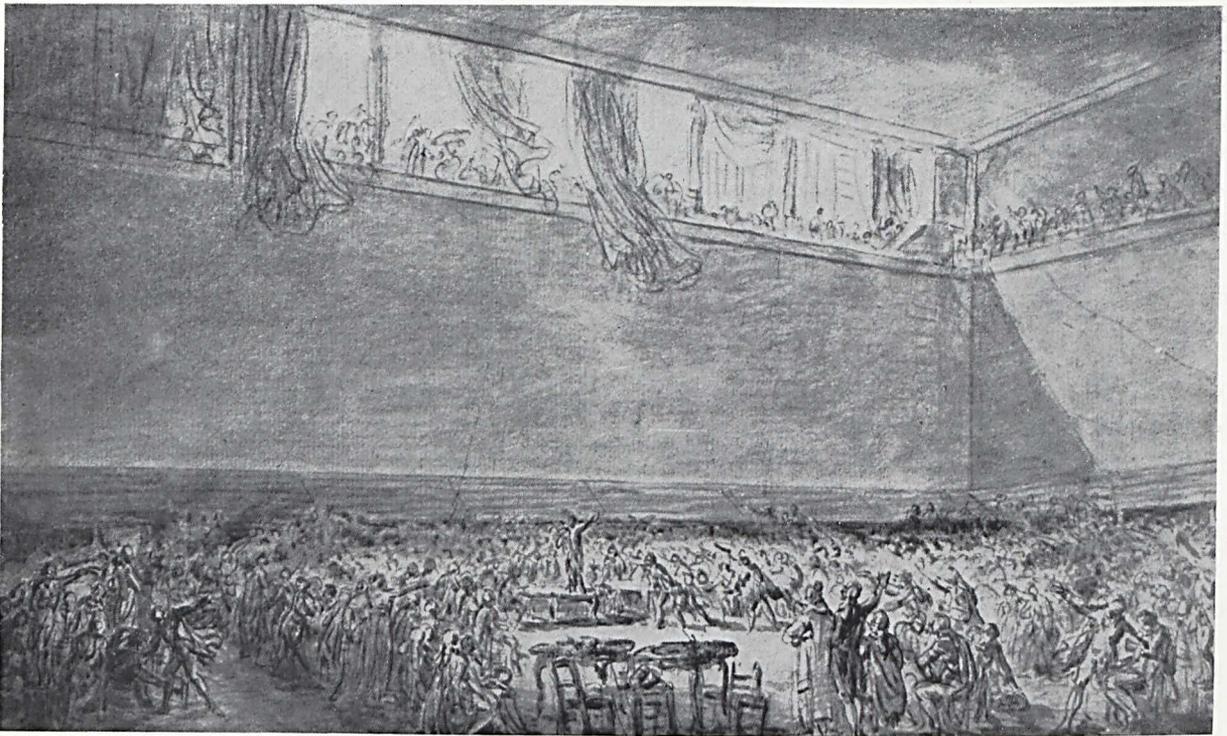
1 J.-L. David, Studie zum Ballhauschwur. Aufbewahrungsort unbekannt

ganz Neues an. Der Raum öffnet sich wie bei der ersten Zeichnung als Kastenbühne. Man blickt auf die rückwärtige Schmalseite des Ballhauses. Der Standpunkt des Betrachters ist dem der zweiten Zeichnung angepaßt und ist nur wenig über das Niveau der Menge erhoben. Grundlegend geändert hat sich das Größenverhältnis von Menge und Raum. Während die Menge in den ersten Blättern gewissermaßen nur den Bodensatz des Raumes bildete, nimmt sie jetzt zwei Fünftel der Bildfläche ein. Ganz anders geworden ist auch das Verhältnis von Menge und Betrachter. In diesem Blatt erscheint die Menge zum ersten Mal auf den Betrachter hin orientiert. Vorher war sie ihrer eigenen Dynamik überlassen worden, jetzt unterliegt sie der gliedernden Hand des Künstlers. David spannt die Menge als ein breites bewegtes Reliefband zwischen die beiden Längswände. In den Mittelpunkt rückt er Bailly, den Präsidenten und baut ihn dem Betrachter zu, en face auf. Von oben gesehen würde die Menge einen Halbkreis ergeben, dessen gerade Seite mit der vorderen Bildkante parallel läuft. Daß eine solche Anordnung völlig unwahrscheinlich ist, liegt auf der Hand. Niemals hätte Bailly beim Schwur den Sech-

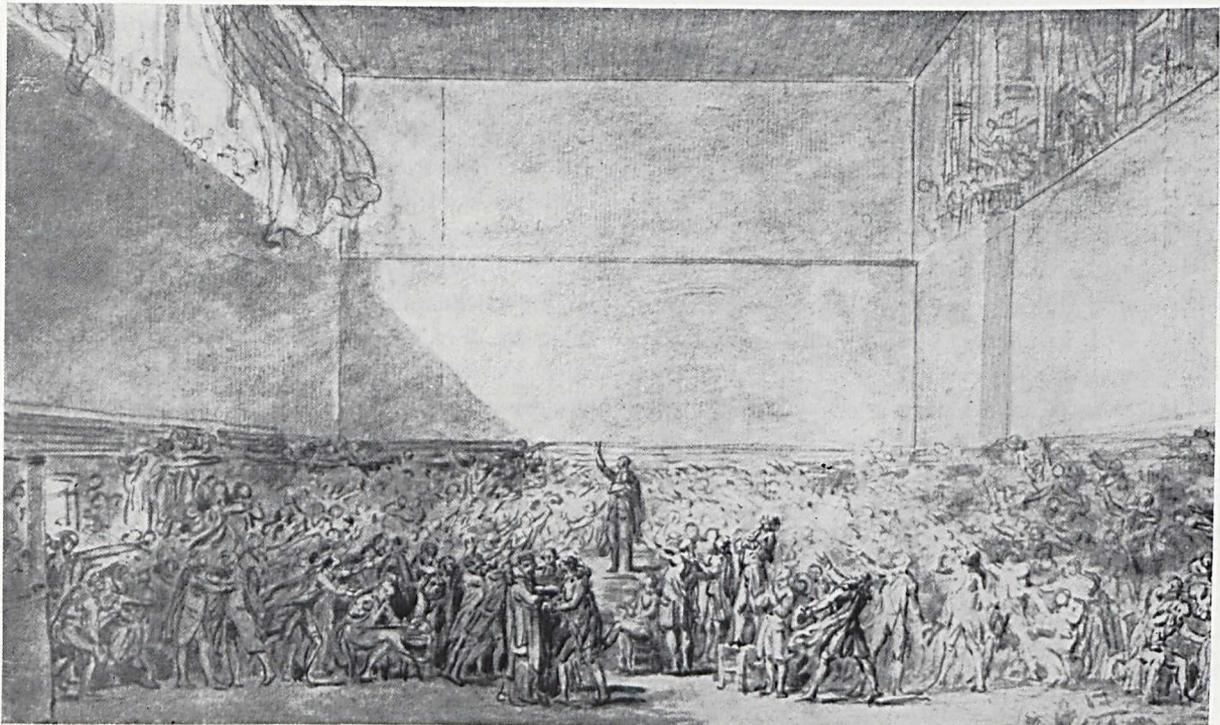
hundert den Rücken zugekehrt. Und dennoch bleibt David bei dieser Konzeption. Er verfolgt sie, wie gleich zu zeigen sein wird, bis zur letzten Konsequenz.

Das dritte Blatt leitet die Schlußphase der Bildgenese ein, an deren Ende die Louvre-Zeichnung steht (Abb. 4)²⁴. Zwischen beiden liegt eine Fülle von Skizzen, welche einzelne Personen oder Gruppen betreffen. Die Einzelheiten werden jetzt schärfer fixiert. Schon in der dritten Zeichnung lassen sich die Attitüden einiger Gestalten unterscheiden. Sie sind vor allem in der vordersten Reihe zu suchen. Darüber herrscht noch jenes Flimmern und Vibrieren vor, das die beiden ersten unbestimmten Bilder der Menge auszeichnet. In der Folge bemüht sich David immer stärker um das vordere Figurenband, das er so dicht und hoch werden läßt, daß es die Hauptmasse der Akteure dahinter nur noch ahnen läßt²⁵. Dieses Relief, das David in deutlicher Distanz zum Betrachter errichtet, besteht aus mimisch expressiven Individuen und Gruppen, deren überscharfe Körperlichkeit wie erstarrt wirkt.

Der Wechsel der Perspektiven, der sich während der Genese von Davids Werk vollzieht, darf man in



2 J.-L. David, Studie zum Ballhauschwur. Aufbewahrungsort unbekannt



3 J.-L. David, Studie zum Ballhauschwur. Aufbewahrungsort unbekannt

Analogie zu den Vorgängen in der Literatur sehen. Die Menge als unbestimmbare, wirre Totalität, erhöht zum ästhetischen Genuß eines impressionistisch geschulten Auges, und die Summe von Mengenteilen, die in den isolierenden Umriß des Individuums zurückgeführt werden, das sind die Extreme, zwischen denen sich Hoffmann, im Ansatz auch Poe, und David bewegen. Gemeinsam ist den behandelten Arbeiten außerdem die Distanz zum Sujet. Vogelperspektive und trennendes Glas erfüllen ihre Funktion ebenso wie Fernrohr und bühnenmäßige Inszenierung des Geschehens. Dabei kann man den unterschiedlichen Grad der Ausführung im Fall von Davids Zeichnungen außer Acht lassen. Auch die genaueste Durchbildung des zuerst besprochenen Blattes vermöchte niemals einzelnen Figuren diese plastische Individuation zu verleihen, wie sie die Zeichnung des Louvre zeigt. Hier stehen sich zwei unvereinbare Gestaltungsweisen gegenüber, welche die für bürgerliche Literatur und bildende Kunst gemeinsamen Grenzen bei der Behandlung des Sujets angeben. Indem diese beiden Möglichkeiten stets zusammen auftreten, versinnbildlichen sie zugleich die grundsätzliche Problematik des bürgerlichen Ansatzes. Keine der zwei Sehweisen besitzt das Monopol – dies steht fest, aber ebenso deutlich ist auch, daß sich die vielheitlich-individualisierende Tendenz durchsetzt. Die Literatur vermag die eine Weise aus der anderen zu entwickeln (siehe Hoffmann und Poe), die bildende Kunst muß sich entscheiden. Als der Bürger David das Bild einer großen, bewegten Menge geben sollte, reduzierte er es letztendlich auf das Bild einer Gruppe.

Man könnte nun, wie eingangs angedeutet, die Probleme, die bei der Entstehung des ›Ballhauschwur‹ auftauchen, als immanente Schwierigkeiten eines Künstlers erklären, der zum ersten Mal, ohne Hilfe ein neues Thema bearbeitet. Dieser Erklärungsversuch darf nicht unterschlagen werden, man darf sich aber auch nicht mit ihm begnügen, wie das so oft geschieht. Der Fall erscheint geeignet, die Unzulänglichkeit dieses Ansatzes vor Augen zu führen. Es soll in diesem Exkurs gezeigt werden, daß die bürgerliche Kunstübung, der David verhaftet war und die er mitbegründet hatte, es ihm geradezu unmöglich machte, das Thema Menge anders zu behandeln als in dieser distanzierten Form.

Das Problem, das hier im Vordergrund steht, ist das der Komposition. Inhaltlich gewinnt der Begriff sofort an Relevanz, wenn er als ein Prozeß verstanden wird, in dem der Künstler Beziehungen und Verhältnisse zwischen Bildgegenständen, in diesem Fall zwischen Menschen herstellt. Das Ergebnis dieses Vorgangs, die ›Ordnung‹ des Bildes, ist niemals ein ästhetisches Faktum allein, sondern immer auch ein politisches. Die Art und Weise, wie die Teile ein Ganzes bilden, kann etwas über die Realstruktur der Gesellschaft aussagen, in der dieses Ganze entstanden ist. Leider ist die Reflexion auf den historischen Aussagewert von Kompositionsformen bisher weitgehend unterblieben; deswegen kann hier – ohne Vorarbeiten – nur Vorläufiges gesagt werden.

Ein Blick auf die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts erleichtert den Einstieg in das Problem. Die Möglichkeit zu einer eindeutigen Ausrichtung der durch Tradition stark belasteten Substanz des Begriffs Komposition kündigt sich an, als der Abbé du Bos 1719 die Unterscheidung zwischen »composition pittoresque« und »composition poétique« trifft. Erstere ist definiert durch eine gefällige Verteilung der Massen auf der Bildfläche, sie strebt eine Hell-Dunkel-Wirkung an; die dargestellten Objekte sollen leicht ineinander übergehen. Die zweite Kategorie, die poetische Kompositionsform, will eine Handlung von Figuren möglichst wahrscheinlich und eindrucksvoll gestalten. Sie fordert, daß alle Personen der Darstellung in ein und dieselbe Aktion verwickelt sind. Im Laufe des 18. Jahrhunderts verdrängt das letztere Verständnis von Komposition das erstgenannte fast vollständig. Hatte noch zu Beginn des Jahrhunderts Richardson ein Werk nach der Wirkung beurteilt, die es aus der Entfernung tat, die alle Einzelheiten verschwimmen läßt²⁷, so wäre eine solche Einstellung für den Kritiker Diderot, der dem Neoklassizismus zum Durchbruch verhalf, kaum möglich gewesen: »Eine Handlung, die mehreren Gestalten gemeinsam ist, schließt sie zur Gruppe zusammen. Licht und Schatten vollenden nur den Zusammenhang, bilden ihn aber nicht«²⁸. Das Wesentliche eines Bildes stiften nicht mehr malerische Mittel, sondern Figuren und der Anlaß, der sie zusammenführt – also Inhaltliches. Das jeweilige Verhältnis der einzelnen Figuren untereinander und zum ideellen oder realen Zentrum der Szene bestimmt Diderot durch den Begriff des Interesses; man kann



4 J.-L. David, Der Ballhausschwur. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

eine Komposition überhaupt nur als eine Kombination von Interessen verstehen: »Ein Mensch liest einem anderen etwas Interessantes vor. . . . Fügen Sie dieser Szene eine dritte Person hinzu, so muß sie sich dem Gesetz der beiden ersten unterwerfen; wir haben dann ein System, das aus drei Interessen kombiniert ist. Und wenn hundert, zweihundert oder tausend hinzukommen; das Gesetz bleibt erhalten«²⁹.

Diese wenigen, aber klaren Sätze des Theoretikers Diderot sind sehr wohl geeignet, den kunsthistorischen Tatbestand selbst zu erfassen. Es ist ein hervorsteckendes Charakteristikum des bürgerlichen Stils, der sich seit 1760 durchsetzt, daß seinen Kompositionen die alle Einzelheiten übergreifende Bewegtheit und Bewegungsrichtung, die Dynamik luminaristischer Massengliederung fehlt, daß er vielmehr seine Ensembles aus einer Mehrzahl kontingenter Einzelgestalten aufbaut. Das Kompositionsschema, das angewandt wird, ist dabei nicht primär, im Gegenteil: es erscheint beinahe beliebig, denn nicht das von Außen Auferlegte, sondern das Innere, das Interesse der Einzelnen stiftet die Einheit. Eine bekannte Komposition mag diese Einsicht belegen. Greuzes Bild ›Die

Dorfbraut«, besser der ›Heiratsvertrag« (Abb. 5), wurde 1761, im gleichen Jahr wie Mengs ›Parnass« vollendet. Neun Personen sind auf einer Grundlinie, die ein Halboval beschreibt, derart angeordnet, daß ihre äußeren, oberen Begrenzungspunkte zusammen einen Halbkreis bilden. Dadurch entsteht – leicht abgewandelt – das alte Schema der Pyramidalkomposition – der Prototyp einer hierarchischen Bildordnung. Doch Greuze nützt die Grundstruktur dieses Schemas nicht aus. Im Gegenteil: das geometrische Zentrum ist inhaltlich und seinem Ausdruck nach gar keins. Der Bräutigam wendet sich mit Hingabe dem Vater der Braut zu, dieser breitet seine Arme aus, am Bräutigam vorbei. Würde er seine Bewegung auf diesen ausrichten, dann käme dem Stehenden wieder zu viel Aufmerksamkeit zu, er würde automatisch aufgewertet und die Zweiergruppe wäre zu eng. In der Mitte konzentrieren sich die diversen Tendenzen und Blickrichtungen, sie werden in dem ungemein geschickten, polyvalenten Bezugssystem des jungen Paares verschränkt, ohne daß sie in einer Person kulminierten. Privatautonomie, in Greuzes Fall echte Vertragssubjekte im Sinne der bürgerlichen Theorie

treten in einen Zusammenhang, in dem sie ihre Interessen aneinander abarbeiten.

Die Kompositionsweise der bürgerlichen Kunst in ihrer frühen Phase ist ein geschlossenes System. Ihr Substrat bildet das weitgehend autonom gesetzte Individuum, das mit anderen in einen Gegensatz oder Verband der Interessen tritt. Seine jeweilige Disposition muß äußerlich erkennbar sein; nur so ist der Equilibrium-Zustand der Interessen-Einheit konstituierbar. In den Leitsätzen, die die Commune des Arts 1793 verabschiedete, wird zum Prinzip erhoben, »daß die Malerei, die Skulptur und die Graphik im Stande sein müssen, alle Nuancen der Leidenschaft wiederzugeben, welche den Menschen bewegen«³⁰. Damit die Nuancen und Ausdruckswerte erkennbar werden, muß jede Figur soviel Freiheit haben, daß sie sich mimisch verwirklichen kann. Diese Möglichkeit war in der Massenkombination des Barock nicht gegeben; der neue Stil erreicht dies durch eine büchermäßige reliefartige Anordnung der Figuren. Alle werden gleichmäßig behandelt. Das Zentrum der Komposition wird nicht mehr durch geometrische Mittel, sondern durch inhaltliche Werte gestiftet: in ihm werden die wichtigsten mimischen Bezüge verflochten.

Was bisher als ästhetisches Verfahren beschrieben wurde, erhält erst Sinn und Kontur, wenn man seine politische Dimension aufdeckt. Der Grundbestandteil der neuen Kompositionsweise, das kontingente Individuum, seine Interessen und sein Anspruch auf gleichberechtigte Behandlung ist ein Produkt der gesellschaftlich-ökonomischen Entwicklung. »Schon aus diesem Tatbestand, daß während der Epoche, die das Individuum emanzipiert, der Mensch in der grundlegenden wirtschaftlichen Sphäre sich selbst als isoliertes Subjekt von Interessen erfährt und nur durch Kauf und Verkauf mit anderen in Verbindung tritt, ergibt sich die Fremdheit als anthropologische Kategorie . . . Jede Kommunikation ist ein Handel, eine Transaktion zwischen solipsistisch konstruierten Bereichen«³¹. Ideologisch verkleidet heißt das in der Sprache des 18. Jahrhunderts: »Remontez au principe . . . consultez la nature; partout l'homme est isolé«³².

Aus der Isolation des Individuums resultiert für den komponierenden Künstler größere Verfügungsgewalt über jenes. Zugleich erwächst ihm unabdingbar der

Zwang, ein stringentes System der Kommunikation zwischen den Gliedern seiner Komposition und damit zwischen dem Werk und dem Rezipienten zu errichten. Hier gewinnt das Prinzip Ausdruck zentrale Bedeutung. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelt oder erweitert die Lehren der Physiognomik, Mimik, Phrenologie und der Proportionen, das sind Wissenschaften, die von einem Äußeren auf ein Inneres schließen – Ausdruckskunden also. Sie stehen für den Versuch, die gestörte Interaktion der Individuen zu beheben. Die Künstler haben sich ihrer bedient – mit wechselndem Erfolg. Zumindest die Anwendungsmöglichkeiten der Gestik und Mimik sind dabei bedeutend erweitert worden. David z. B. hat es im Gefolge Greuzes vermocht, eine Komposition wie den »Schwur der Horatier« aus rein körpermimischen Kontrasten aufzubauen.

Das beschriebene Kompositionssystem bürgerlicher Kunst ist vielleicht öfter Ausdruck der ihm zu Grunde liegenden Entfremdung des Individuums geworden, als daß es diese scheinbar aufgehoben hätte. Doch darum geht es nicht. Wichtig ist für unser Thema, daß diesem System von innen und außen eindeutige Grenzen gesetzt waren. Diderot behauptet zwar in dem oben mitgeteilten Zitat die unendliche Anwendbarkeit des Verfahrens, doch macht er sich dabei der Übertreibung schuldig. Einer seiner wichtigsten Leitsätze zur Komposition lautet dagegen: »Auf der Leinwand soll es wie im Speisesaal des Varro niemals mehr als neun Gäste geben«³³. Solche Beschränkung erscheint in einem System, das von der »Anschauung der einzelnen Individuen« (Marx) ausgeht, angebracht. Je mehr Personen, desto größer die Gefahr, daß die mühsam hergestellte und von jedem Glied abhängige Einheit des Interesses aufgebrochen wird. Auch die formalen Schwierigkeiten multiplizieren sich. Das bevorzugte Schema der Reliefkomposition ist nicht beliebig aufnahmefähig, die auf Gleichwertigkeit zielende plastisch-isolierende Wiedergabe der Gestalten führt bei Vergrößerung der Zahl zur Überbeanspruchung des rezipierenden Auges.

Das sind immanente Gründe, die aus dem bisher Gesagten resultieren. Analog zu ihnen läßt sich der für diesen Exkurs konstitutive Begründungszusammenhang zwischen der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Kompositionsweise aber noch weiter entwickeln. Auf gesellschaftlicher Ebene suchte

das Bürgertum die Entfremdung, die es damals noch nicht willig in Kauf nahm, durch die direkte, gleichgestimmte Interaktion zweier Individuen oder durch den vernünftigen Diskurs Weniger zu überwinden. Das Modell, das diesem Verkehr zu Grunde liegt, ist der Verkehr innerhalb der Primärgruppe, der Familie³⁴. Das bürgerliche Individuum fürchtet dagegen die Anonymität, die in der Menge entsteht. Hier müssen notwendig seine Verhaltensmuster versagen. Es war bestrebt, massenhaftes Auftreten – auch seiner selbst – durch Formen der Vermittlung abzuwenden, durch Delegation politischer Macht z. B. oder durch Verlegung des Prinzips Öffentlichkeit in das Medium der Presse.

Wenn oben den beiden Darstellungsweisen der Menge eine Verdrängungsfunktion beigemessen wurde, so erhält dies jetzt erst seinen vollen Sinn. Einmal wird die Menge als Ganzes in die Rolle eines Gegenüber versetzt, das die Qualität der Formbarkeit erhält und ästhetisch rezipiert werden kann. Und das andere Mal wird versucht, die Menge entweder auf das Bild

einer Gruppe zu reduzieren oder sie ganz aufzulösen. Bei David, der das »eigentlich Monströse« abbildet, die bürgerliche Menge nämlich, fällt auf, wie sehr er bemüht ist, den Eindruck der Vertrautheit zwischen den Gliedern seiner Menge zu erwecken. Da es ihm bei der immer noch beträchtlichen Zahl seiner Vordergrundsgruppe unmöglich ist, die Interessen aller, d. h. ihre ablesbaren Reaktionen gleichzuschalten, setzt er in die ganze Gruppe mehrere kleine hinein, die stellvertretend, durch Paarbildung und verschränkte Gestik das Modell bürgerlicher Kommunikation aufrechterhalten.

Die bürgerliche Kunstübung Davids hat ihr größeres Äquivalent in seiner Tätigkeit als Organisator der öffentlichen Feste und Umzüge. Hierbei entfaltet sich voll die politische Tendenz und Wirkkraft dessen, was wir bisher nur als klassenmäßige Bedingtheit und Beschränkung des Ansatzes erklärt haben. Ins Positive gewendet heißt diese Beschränkung dann Abwehr, Beschwörung, ja Disziplinierung der besitzlosen Mas-



5 J.-B. Greuze, Die Dorfbräut. Paris, Musée du Louvre

sen, die fast gleichzeitig mit dem Bürgertum die Bühne der Geschichte betreten.

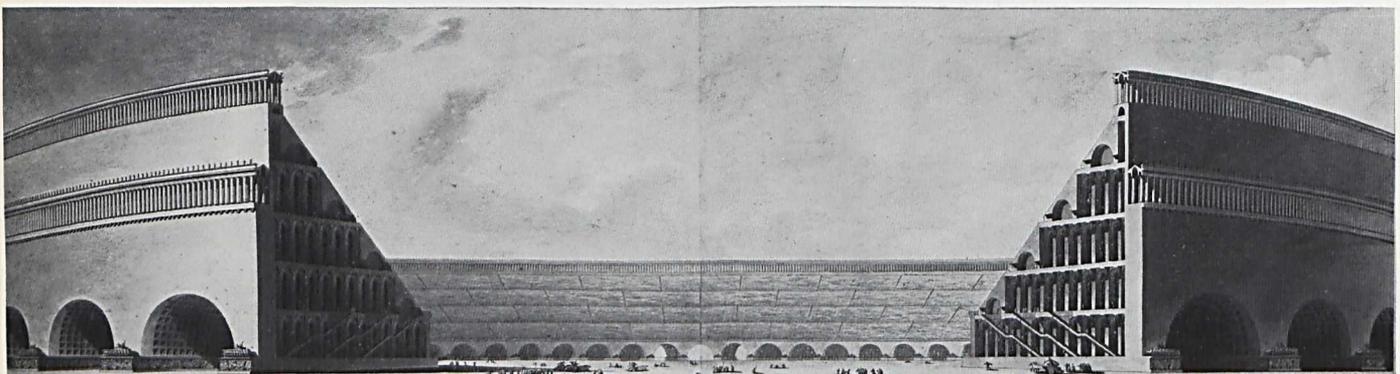
Zur Erreichung dieses Ziels haben David und seine Helfer zwei Stilmittel angewandt, die ihr Vorbild in der Kunstpolitik der römischen Kaiserzeit hatten und später zum Repertoire des Faschismus gehören sollten. Sie heißen »monumentale Gestaltung«³⁵ und »Ornamentalisierung der Massen«³⁶. Beide Mittel arbeiten mit dem Gegenstand dieser Studie, mit der Masse selbst³⁷.

Die sogenannte Revolutionsarchitektur ist Ausdruck des erstgenannten Prinzips. Ihren Hang zum Monumentalen hat man bisher oft konstatiert, aber historisch kaum erklären können³⁸. Nach dem bisher Gesagten müßte er teilweise zu verstehen sein aus der zwiespältigen Haltung, die ihre Urheber einnehmen: Sie sind zwar bereit, ihre Kunst in den Dienst der Vielen zu stellen, sie vermögen aber nicht den Standpunkt der Vielen einzunehmen. Was ihnen fremd bleibt, versuchen sie in Bann zu schlagen.

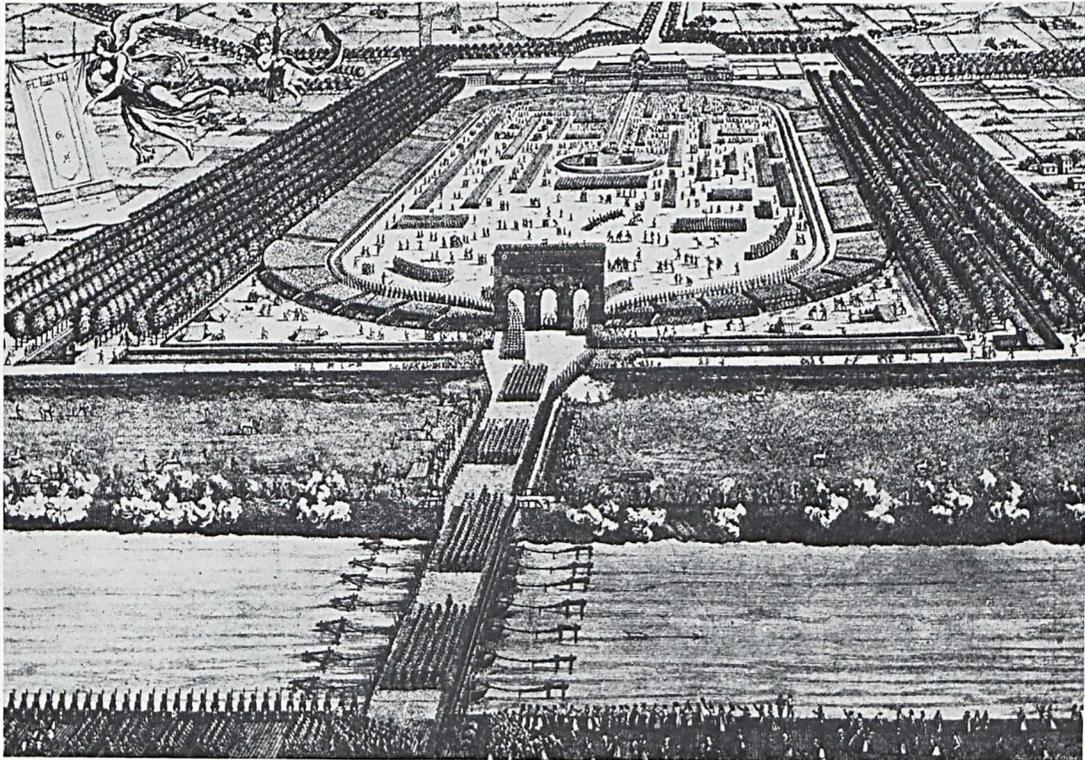
Gehen wir zunächst von der wichtigen Tatsache aus, daß die Revolution dem Recht der Massen auf Beteiligung Raum gibt. Ein interessanter Beleg für diese Entwicklung sind die Pläne Boullées für ein in Paris zu errichtendes Kolosseum, in welchem die öffentlichen Feste stattfinden sollten³⁹. Bisher habe es keinen passenden Ort für solche Veranstaltungen gegeben, schreibt Boullée; der Platz vor dem Rathaus vermöge nicht einmal ein Hundertstel der Bevölkerung von Paris aufzunehmen, da er ja kaum groß genug für die Kutschen des Hofes sei; auf dem sogenannten Place Louis Quinze seien bei Festen schon viele Personen ums

Leben gekommen. Dagegen entwirft Boullée eine Arenenarchitektur, deren Fassungsvermögen er auf 300 000 Zuschauer veranschlagt (Abb. 6). In ihr werde der Bürger nicht länger unbeteiligter Zuschauer der Vergnügungen Anderer sein, er solle zum Zeugen und interessierten Teilhaber an Veranstaltungen werden, die nur für ihn abgehalten würden und seine Interessen beträfen, und vor allem, er solle die erhebende und läuternde Wirkung erfahren, die vom Anblick seiner selbst in totaler Multiplizität ausgehe: »c'est que la beauté de cet étonnant spectacle proviendrait des spectateurs qui, seuls, le composeroient«⁴⁰. Zur Realisierung dieses Plans denkt Boullée an ein Bauwerk in der Art des römischen Kolosseums. Wichtig sei, daß jeder jeden sehen könne. Die Außenhaut will er – anders als die des antiken Vorbilds – in ungegliederter Massivität stehen lassen. Monumentaler Ausdruck des Inneren und des Äußeren sollen sich wie in all seinen Projekten durchdringen. Diese Art der Gestaltung versetzt die »Exekutierenden«, das sind diejenigen, die auf dem Grund des Stadions agieren, und die »Rezipierenden«, die durch ihre hunderttausendfache Präsenz den Bau erst stiften, »in einen Bann, unter dem sie selber monumental, das heißt unfähig zu wohlüberlegten und selbständigen Aktionen erscheinen müssen. Die Kunst verstärkt so die suggestiven Energien ihrer Wirkung auf Kosten der intellektuellen und aufklärenden«⁴¹. Boullées sozialplanerische Architektur läßt die Massen zu, um sie nach dem Bild einer selbstgenügsamen, kreisförmig in sich zentrierten Totalität zu formen und zu bändigen.

Auch David geht davon aus, daß die öffentlichen



6 E.-L. Boullée, Entwurf eines Kolosseums. Paris, Bibliothèque Nationale



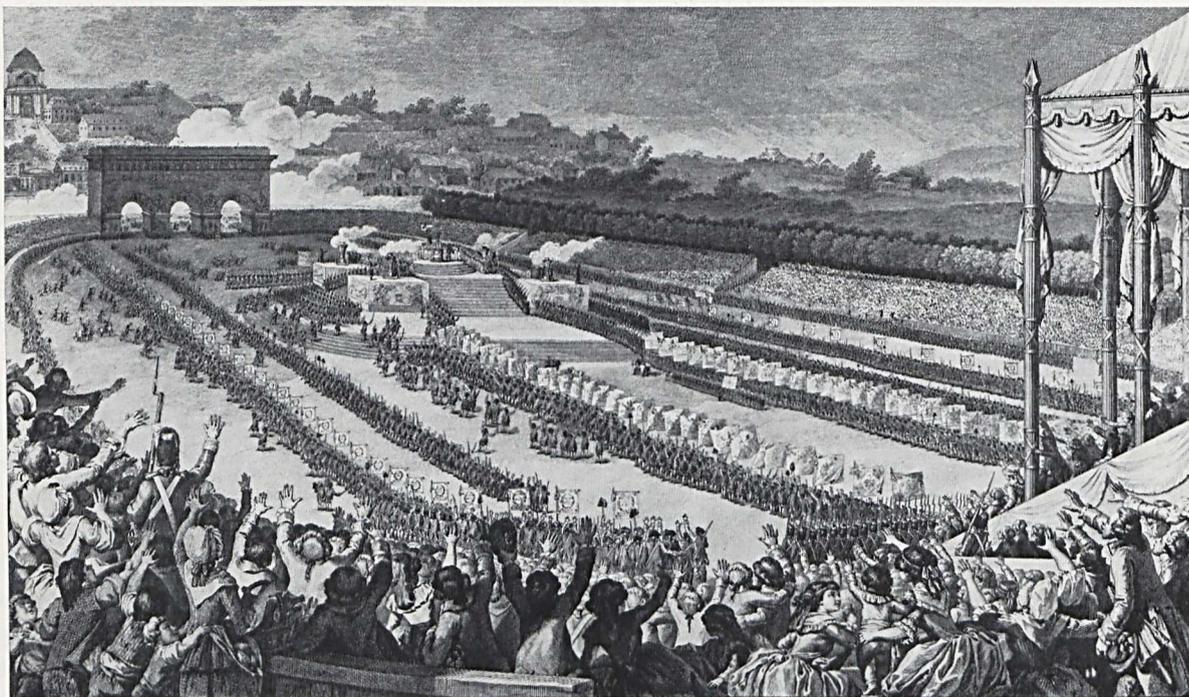
7 Anonym, Fête de la Fédération. Paris, Bibliothèque Nationale

Feste und Umzüge »für das Volk und durch das Volk« geschehen sollten⁴². Ziel dieser Massenveranstaltungen war es, eine möglichst intensive Propaganda für die neuen politischen Ideen zu betreiben und den Überschuß an revolutionärer Energie in wohldosierte Aktivitäten umzumünzen. Ob der erste Zweck auch nur annähernd erreicht wurde, muß bezweifelt werden. »Durch das Volk« bedeutete ja nur, daß die Massen das »Material« der Umzüge abgaben, nicht, daß sie Programme aufstellten. Diese wurden von einer kleinen Elite ausgeheckt, zu der so gelehrte Antiquare wie Quatremère de Quincy gehörte⁴³. In diesem Zusammenhang erscheint der zweite Aspekt, die Disziplinierung der besitzlosen Massen durch das Umzugswesen, als vorrangig⁴⁴.

Diese Veranstaltungen, die von 1790 bis 1794 abgehalten wurden, waren eigentlich nach dem Vorbild kirchlicher Prozessionen ausgerichtet. Man zog, einem genauen Plan folgend, unter Absingen revolutionärer Lieder von Station zu Station, um schließlich an einer großen gemeinsamen Abschlußkundgebung teilzunehmen. Programme und Aufmarschordnungen von einer »minutie hiératique«, wie Aulard sagt, wurden

an die Pariser Sektionen verteilt, die danach ihre Kader aufzustellen und eventuell den Aufbau der einzelnen Stationen zu unterstützen hatten. Aus erhaltenen Plänen ersehen wir, daß die einzelnen Gruppen für den Umzug in militärischer Blockformation antreten mußten (Abb. 7)⁴⁵. Die Tendenz dieses Verfahrens wird vielleicht deutlicher, wenn man bedenkt, daß zur gleichen Zeit die Revolutionsarmee ihre Erfolge u. a. dadurch erzielte, daß sie dem alten Block- und Liniensystem bewegliche, nicht formierte Schützenschwärme gegenüberstellte. In den Umzügen dagegen wird die Masse zum Muster stilisiert, zum Ornament erhoben, das ihr selbst nicht eigentümlich ist. Die ästhetische Dimension, die ihr auferlegt wird, beinhaltet eine Beschneidung ihrer politischen Triebkräfte, die sich – im Moment ihrer Befreiung – »zu reinen Liniengefügen nicht verdünnen lassen«⁴⁶.

Man sieht, noch einmal: die Strukturen, die bürgerliche Kunst und Kunstpolitik für den ihr fremden und bisweilen gefährlichen Gegenstand findet, sind immer die gleichen. Die beiden Bilder der Menge als amorph und bewegungsarme Totalität oder als Ordnungssystem verfügbar gemachter Massenteilchen bringen

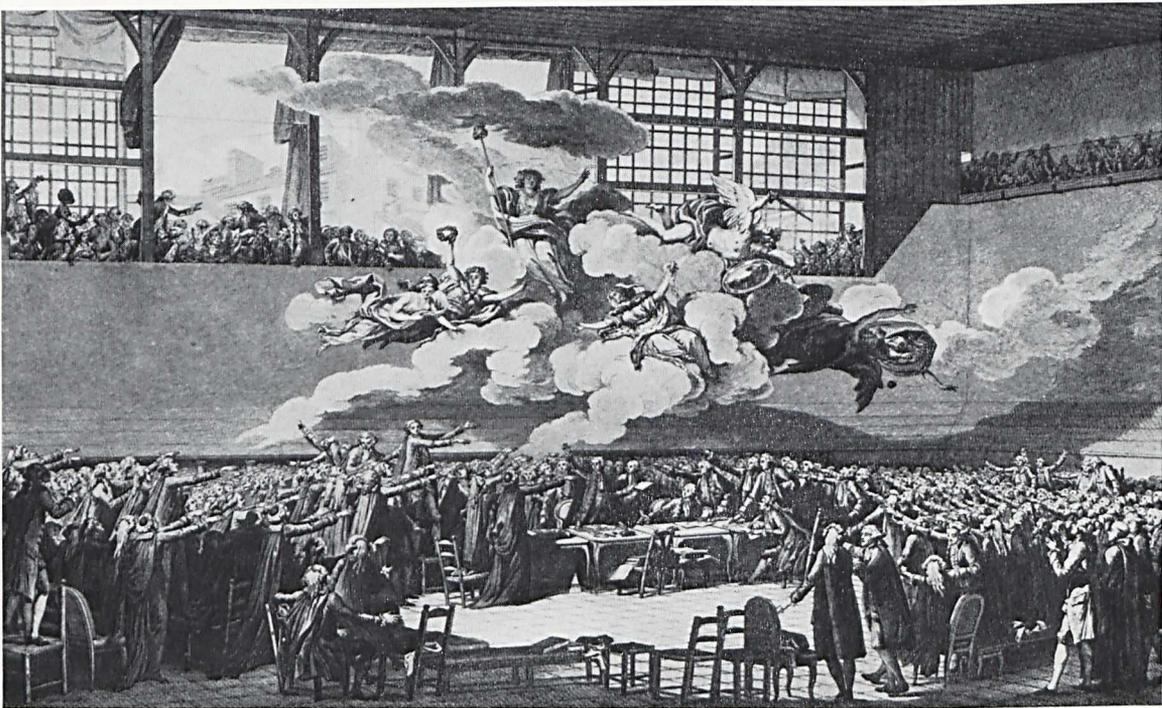


8 I. Helman nach C. Monnet, Fête de la Fédération. Paris, Bibliothèque Nationale

alle Gattungen wieder hervor. Wie sehr sie sich ergänzen, mag ein kurzer Blick auf die Feier des 14. Juli 1790 (1. Jahrestag der Eroberung der Bastille) zeigen (Abb. 7–9)⁴⁷. Für diese ›Fête de la Fédération‹ hatten 12000 Arbeiter, unterstützt von einem Teil der Pariser Bevölkerung, eine Stadion-Anlage auf dem Marsfeld geschaffen, die Boullées kühnen Plänen für ein Kolosseum sehr nahe kam, und sie, was die Kapazität angeht, noch übertraf. An der Feier sollen fast 400000 Personen teilgenommen haben⁴⁸. Damit hatte dieser Tag für die Geschichte des Festwesens neue Maßstäbe gesetzt⁴⁹. Auf die inhaltliche (religiöse) Füllung des Programms braucht im Einzelnen nicht eingegangen zu werden. Wichtig ist, daß sich hier in bisher nicht gekanntem Ausmaß beide Erscheinungsformen der Masse gegenüber treten: vor den Augen der Hunderttausend regten sich nach geometrisch klarem Plan die Züge der aktiven Festteilnehmer. Nichts diszipliniert die im Ornament gesammelte Masse stärker als der Blick, der auf ihr ruht. Es kann dies der Blick der Vielen sein, aber auch der Blick des Einen, des Führers. Robbespierre sah auf die nach Davids Plan geformten Massen, die sich zum ›Fête de l'Être suprême‹ (1793) versammelt hatten, von der Höhe einer Privatwohnung, im späteren Verlauf des Festes von einer Em-

pore herab⁵⁰. Nie ist er Teil der Massen gewesen, die er in Bewegung setzte.

»Das Volk«, so schreibt Brissot, enthusiastisch gestimmter Beobachter eines von David veranstalteten Festes, »war der Planer und der Ausführende, der Schmuck und der Gegenstand der Feierlichkeit.« »Nichts könnte schöner sein als dieses Fest, denn es gibt nichts schöneres als eine große Menge von Menschen, die das gleiche Gefühl des Patriotismus und der Brüderlichkeit beseelt«⁵¹. Der letzte Satz bildet ein wirkungsvolles Pendant zu dem oben mitgeteilten Wort Thornhills von der Häßlichkeit der Menge. Zusammen mit den Plänen Boullées belegt er den sprunghaft vollzogenen Fortschritt, aber auch das Quantum Ideologie, das seitdem nötig geworden war. Die bürgerliche Revolution nimmt die Massen in ihr Kalkül auf – diese mußten »ständig beobachtet, überredet, ernst genommen werden«⁵² –, sie war aber nicht gewillt, die Herrschaft der Vielen zuzulassen oder diese mit den Vielen zu teilen. Sie nahm stattdessen für sich in Anspruch, das Ganze zu vertreten und für alle zu handeln. Die optimistische Aussage eines Blattes, die Revolutionsfeiern hätten »bereits ein neues Volk geschaffen«⁵³, deutet auf die bürgerlichen Revolutionsbewegungen eigene Dynamik hin, die Hork-



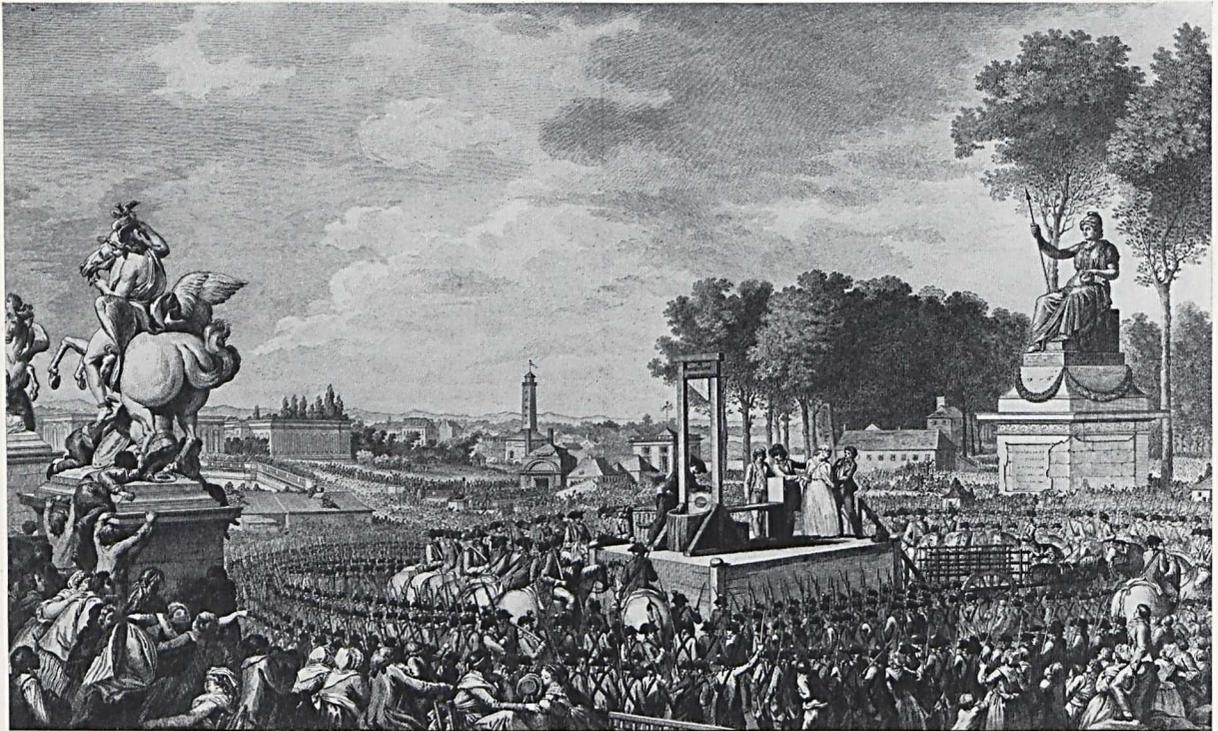
9 I. Helman nach C. Monnet, Der Ballhauschwur. Paris, Bibliothèque Nationale

heimer hinter dem Festwesen und dem erhöhten Verbrauch an Parolen, Symbolen und religiösen Formeln erkannt hat: die Massen werden in eine neue Phase der Klassengesellschaft eingegliedert⁵⁴. Daß sie es, im Fall der französischen Revolution, mit sich geschehen ließen, hat seinen Grund vor allem darin, daß sie eben noch nicht zu einer homogenen und politisch mündigen Klasse zusammengewachsen waren. (Deswegen ist der Ausdruck: die Massen, der Michelets ›peuple‹ ablöste, durchaus berechtigt.) Was sie miteinander verband, war die Einheit der Negation, ihre Besitzlosigkeit, die gemeinsame Ablehnung des Adels und der Großbourgeoisie, der freien Marktwirtschaft und der Zentralisierung bzw. Delegation politischer Macht. Es war vielleicht der gleiche Lebensstil, der die einzelnen Gruppen zusammenhielt, keineswegs aber war es, was entscheidend ist, die gleiche Lebenstätigkeit. In Zeiten der Krise entwickelten sie neue und nur ihnen vorbehaltene Formen solidarischen Handelns – auch dieses Moment wirkte einigend und ersetzte für den Augenblick die positive politische Basis. Aber auch hierbei waren sie nicht selbständig und für sich tätig: die Aufstände der Pariser Sansculotterie waren nur so lange erfolgreich, als sie den objektiven Erfordernissen der bürgerlichen Revolution entspra-

chen⁵⁵. Hier liegen die Grenzen, die einer politischen wie ästhetischen Selbstinszenierung der Massen gesetzt waren.

Die Revolutionshistoriker Soboul, Markow und Mathiez⁵⁶ haben das Leben und die politische Praxis der Pariser Volksbewegung anhand schriftlicher Dokumente dargestellt und verlebendigt. George Rudé hat aus Augenzeugenberichten und Polizeiakten das Auftreten der Massen, ihre Zusammensetzung und ihre Ziele rekonstruiert⁵⁷. Für den Kunsthistoriker stellt sich die Frage, ob diese ›Revolution von unten‹ ihren Ausdruck auch im Bild gefunden hat oder ob die Zeugnisse, die uns erhalten geblieben sind, nur den bürgerlich distanzierten Blickwinkel festhalten.

Hier ist zum Abschluß ein Hinweis auf die Graphik der Revolutionszeit zu geben, auf das aktivste Medium dieser Jahre, das einen neuen großen Markt mit aktuellen Blättern, mit politischen Allegorien, Karikaturen und vor allem mit optischen Reportagen von den großen Tagen der Revolution zu versorgen hatte⁵⁸. Was das letztgenannte Genre anbelangt, so entstand damals eine neue, unpräntiöse Art der Historienmalerei, deren realistischer und demokratischer Gehalt allein schon aus der Tatsache zu ersehen ist, daß



10 I. Helman nach C. Monnet, Hinrichtung Marie-Antoinettes. Paris, Bibliothèque Nationale

es – anders als die offiziöse Tafelmalerei – den isolierten Protagonisten nicht kennt, sondern möglichst alle Beteiligten einer Szene zeigen will. Diese Tendenz zu einem historischen, nicht unbedingt künstlerischen Realismus wird verstärkt durch die Wahl des Standpunktes, den der Künstler bezieht. Es ist dies der Standpunkt des Augenzeugen und des Parteigängers. In dem Prospekt, in dem die ›Tableaux historiques‹ angekündigt werden, eine graphische Serie, welche die wichtigsten Ereignisse der Revolution im Kupferstich festhält, heißt es über den Kommentator der Blätter, der die Künstler begleitete: »un homme, un patriote, témoin oculaire, acteur lui-même dans les scènes principales; tous les jours de péril, toutes les nuits orageuses, il les a passés à la maison commune de la capitale ou sur le lieu de l'événement; il a servi la liberté de sa fortune, de son zèle, de sa voix, de sa main, de sa vie...«⁵⁹. Was hier gesagt wird, gilt wörtlich auch für die ausführenden Künstler. Davon zeugt nicht nur die relative Korrektheit ihrer Blätter. Wir sind über die politische Aktivität der führenden Graphiker wie Prieur, Duplessis-Bertaux oder Helman auch aus schriftlichen Quellen unterrichtet. Doch besagt das nicht viel, wenn man an Da-

vid denkt, der zeitweilig zu den Spitzen der revolutionären Bewegung gehörte. Wichtig ist, daß die in dem Zitat anschaulich umrissene Haltung auch formale Konsequenzen zeitigte und sich durch ihr Medium mitteilen konnte.

Das Genre hat seit dem Beginn der Revolution eine bemerkenswerte Entwicklung durchgemacht. Am Beginn steht der ›Ballhauschwur‹ von Charles Monnet und Helman (Abb. 10), ein Werk, das seinen Gegenstand aus der gleichen Perspektive behandelt wie Davids zweiter Versuch: die Deputierten gruppieren sich in einem zum Betrachter hin geöffneten Halbkreis⁶⁰. Wie in älteren Blättern und Tafelbildern, die Volksaufläufe oder Feste wiedergeben, beobachtet man ein merkwürdiges Ebben des Raumes⁶¹. Der unmittelbare Vordergrund bleibt von Figuren gänzlich entleert, alles ballt sich im Mittelgrund. Am stärksten aber fällt an diesem Blatt auf, daß es sich eine verstärkende Wirkung von einem feudalen Kunstmittel erhofft. Das historische Geschehen wird noch nicht als bloß irdischer und unter Menschen abzuwickelnder Vorgang aufgefaßt, es erfährt seine höhere Weihe und Inspiration durch die Anwesenheit der Allegorien. Der ›Ballhauschwur‹ ist das einzige Blatt, in dem



11 I. Helman nach C. Monnet, 1. Prairial des Jahres III. Paris, Bibliothèque Nationale

Monnet sich dieses Mittels bedient; auf späteren Zuständen des Stiches hat er oder sein Verleger die Wolke mitsamt den Allegorien entfernen lassen⁶².

Der Schritt, den Monnet und andere ›Berichterstat- ter‹ in den folgenden Jahren vollziehen, mag quanti- tativ sehr klein erscheinen; er ist für den hier herge- stellten Zusammenhang aber von großer Bedeutung, weil er einer ersten Alternative gegenüber dem bür- gerlichen Wahrnehmungs- und Gestaltungsstereo- typ führt (Abb. 9, 11, 12). Die Graphiker bieten nicht länger eine abstrakte Ansicht der Vorgänge, sie wäh- len auch nicht eine begünstigte Perspektive, sondern versuchen jetzt, den Standpunkt eines Beteiligten am historischen Geschehen zu vertreten. In formaler Hin- sicht bedeutet das, daß der Blick des Betrachters über die Köpfe der vor ihm Stehenden und ihn umgeben- den Personen auf das Geschehen fällt. Der vordere Bildrand überschneidet die kontinuierlich heranwach- sende Menge. Der Betrachter steht in ihr. Er ist Be- standteil der Menge, nicht mehr ihr registrierender Widerpart, er wird, wie Benjamin das in anderem Zusammenhang genannt hat, zum ›Komplizen der Menge‹⁶³. Blätter wie Monnets ›1. Prairial des Jah- res III‹ belegen dieses Prinzip am deutlichsten (Abb. 12).

Die Dynamik der Massenszene mit ihren gleitenden Übergängen zwischen kollektiver Bewegtheit und individueller Einzelaktion findet in ihnen vielleicht erstmals ihren konsequenten Ausdruck. Das Kom- positionsprinzip, die vielfache Verwendung des al- ten bildeinleitenden Motivs der Rückenfigur, wird gewiß durch die Beschaffenheit des Raumes, in dem die Szene spielt erleichtert, aber auch Massenszenen, die im Freien, in der Ebene sich vollziehen, werden in der zwingenden Optik des Teilnehmers wiederge- geben.

Es verwundert nicht, daß dieser Schritt in der Gra- phik vor sich ging, in einem Medium, das, wenn es adäquat gehandhabt wird, den Verlust der Aura nicht durch eine elaborierte Inszenierung des Darzustellen- den wettzumachen versuchte. Immerhin ist es be- merkenswert, daß ein Mann wie Monnet ganz den Anspruch des bürgerlichen Künstlers auf eine bevor- zugte Ansicht des Geschehens und auf seine künst- lerische Verfügungsgewalt über jenes verzichtet und seinen Standort, den des am Geschehen Beteiligten, sozusagen für jeden freihält. Das Maß, in dem jetzt ästhetische Vorbehalte gegenüber dem Gegenstand fallengelassen werden, ist einfach beachtlich. Als er-



12 Bracquemont nach Delacroix, 1. Prairial des Jahres III. Paris, Bibliothèque Nationale



13 A.-F. Girard nach J.-B. Vinchon, 1. Prairial des Jahres III. Paris, Bibliothèque Nationale

hellender Kontrast ist dagegen Schillers Kommentar zur Behandlung des Volkes bei Shakespeare zu setzen: »Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Szene mitbringt, so muß einen die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarrassieren; aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten . . . «⁶⁴.

Was wir bei David und in der Revolutionsgraphik entstehen sahen, war von so grundsätzlicher Bedeutung, daß es nicht verloren gehen konnte. Wenn wir in die Zeit um 1830, von der wir ausgingen, zurückkehren, so zeigt sich, daß die in den 90er Jahren gewonnenen Schemata nicht nur unverändert wieder aufgenommen werden, sondern auch ihre alte Funktion und Tendenz beibehalten, so als ob sie die Epoche der Restauration unangetastet überdauert hätten. In der Tat mag wenig Bedarf für sie bestanden haben. Die in der Julirevolution von 1830 an die Macht gekommene Regierung wollte jedoch das neuerbaute Parlament in Paris mit drei riesigen Bildern nach Massenszenen der französischen Geschichte schmücken⁶⁵. Eines davon sollte den Tag des 1. Prairial 1795 darstellen, den wir schon aus Monnets Stich kennen, den letzten Aufstand der Pariser Commune, der sich hauptsächlich im Sitzungssaal des Abgeordnetenhauses abspielte. An dem Wettbewerb, der für dieses Bild veranstaltet wurde, nahm auch Delacroix teil (Abb. 13). Er bediente sich, wie seine meisten Mitkonkurrenten wahrscheinlich auch, des Blattes von Monnet. Eine Zeichnung im Musée Carnavalet legt davon Zeugnis ab⁶⁶. Er studierte an dieser Quelle jedoch nicht nur das historische Detail, sondern adaptierte gleichermaßen die Perspektive, die den Betrachter nicht draußen läßt, sondern in die Szene miteinbezieht. Der Sieger des Wettbewerbs, Vinchon, nahm, um Schiller zu paraphrasieren, ein paar Figuren aus der Masse heraus und ließ sie für das ganze Volk gelten (Abb. 14). Diese baute er – seinem Vorbild David folgend – in bühnenmäßiger Inszenierung vor dem Betrachter auf. Dem Programm des Auftraggebers Guizot getreu, die Erhebung des Volkes negativ zu charakterisieren, ließ er die Distanz zum Geschehen Gestalt werden, in den

karikierten Typen des ›menu peuple‹ und in der Gruppe der Bürger, die einen Aufständischen bestechen. Ein Kritiker des Staatsorgans *Moniteur* schrieb dazu: »C'est surtout une idée à-la fois ingénieuse et vraie . . ., c'est pour ainsi dire la clef du sujet et le secret de toutes les émeutes«⁶⁷. Es ist in der Tat ein Schlüssel, der hier in die Hand gegeben wird. In Bild und dazugehöriger Aussage verdichtet sich, was bisher zum Verhältnis Bürgertum – Masse gesagt wurde und was für die Jahrzehnte nach 1830 gilt: die Furcht vor den Massen beflügelt den Glauben an ihre Lenkbarkeit und die dahinzielenden politischen Maßnahmen bürgerlicher Herrschaft. Wenn sich die Gegensätze verschärfen (wie nach 1830), gewinnen die politische und die ästhetische Dimension des Verhältnisses eine neue hinzu: die moralische⁶⁸.

Wir können resumieren und versuchen, eine Antwort auf die Frage zu finden, die aus Benjamins problemhaltigem Eingangszitat entstand. Die dort getroffene aktive Bestimmung des Gegenstandes hat sich als richtig erwiesen, auch für den Zeitraum der französischen Revolution, den Benjamin gar nicht in Betracht gezogen hatte. Die Vielen haben ihr Recht gefordert. Bürgerliche Kunst und Politik mußten reagieren, notwendig und nach den Gesetzen, die sie selbst ihrem Handeln gegeben hatten. Diesem Druck von unten ausgesetzt hat die bürgerliche Revolution den Gegenstand in stereotyp wiederkehrende Formen gebracht, deren Charakter man als klassenbedingt und klassenbedingend bezeichnen könnte. Die eindeutig bürgerliche Behandlung des Bildes der revolutionären Massen zeigt an, daß diese noch nicht zu sich selbst im Sinne einer Klasse gekommen waren. Dennoch hat es sich als nützlich erwiesen, nicht nur nach den Darstellungsweisen der neuen Herrscher, sondern auch nach denen der Beherrschten zu forschen. Was dabei sichtbar wurde, ist gewiß nicht die Selbstdarstellung der Massen zu nennen, die objektiv auch nicht erreichbar war, aber es ist – bescheiden genug – eine formale Errungenschaft, es ist der Durchbruch zu einer kollektiven und solidarischen Perspektive und damit eine erste Alternative zur distanzierenden bürgerlichen Sehweise. Mit Benjamin kann man sagen: »Die sehr viel größeren Massen der Anteilnehmenden haben eine veränderte Art des Anteils hervorgebracht«⁶⁹.

ANMERKUNGEN

Anregungen zu diesem Beitrag gingen von einem Seminar aus, das der Verfasser im Sommer 1972 am Kunsthistorischen Institut Bonn gehalten hat. Den Teilnehmern dieser Veranstaltung sei hier für ihre Mitarbeit und Bereitschaft zur Diskussion gedankt. Ein Teil der Ergebnisse wurde bereits in einem Vortrag an der TU Berlin vorgelegt. In den 20er und 30er Jahren entstandene Arbeiten von Kracauer (wie Anm. 36), Horkheimer (wie Anm. 31) und Benjamin (wie Anm. 1) gaben entscheidende Hinweise zur Behandlung des Themas. Die zur gleichen Zeit erschienenen dramenkundlichen und theaterwissenschaftlichen Werke zum Thema Volk, Masse etc. auf der Bühne oder im Film werden heute durch die wichtige Arbeit von Hannelore Schläffer (wie Anm. 9) ersetzt. Eine spezifisch kunsthistorische Behandlung des Gegenstandes existiert nicht (s. auch Anm. 67). Diese Tatsache mag den weithin thesenhaften Charakter des vorliegenden Beitrags erklären.

- ¹ W. Benjamin, Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Frankfurt a. M. 1969, S. 126.
- ² Ebenda S. 137.
- ³ E. T. A. Hoffmann, Meister Martin, der Kufner, und seine Gesellen und andere Erzählungen. München 1964, S. 82ff.
- ⁴ Ebenda S. 85.
- ⁵ Ebenda S. 87.
- ⁶ E. A. Poe, The complete poems and stories, hrsg. von A. H. Quinn und E. H. O'Neill. New York 1951, S. 308 ff.
- ⁷ Ebenda S. 309.
- ⁸ P. R. Hofstätter Gruppensdynamik. Hamburg 1971, S. 7ff.
- ⁹ Siehe dazu A. Gérard, La révolution française. Mythes et interprétations 1789-1970, Paris 1970 und H. Heising, Die Deutung der französischen Revolution in der französischen Historiographie 1815-52. Diss. Köln 1971. Für das deutsche Drama s. H. Schläffer, Dramenform und Klassenstruktur. Eine Analyse der dramatis persona ›Volk‹. Stuttgart 1972. Nachdem die Figur Volk im klassischen deutschen Drama hochstilisiert worden war, kehrt sie in neuer Gestalt erst am Ende der 20er Jahre in den Dramen Grabbes, Büchners und Hebbels wieder.
- ¹⁰ E. T. A. Hoffmann, a. a. O. (vgl. Anm. 3) S. 113.
- ¹¹ W. Benjamin, a. a. O. (vgl. Anm. 1) S. 66. Auch Grabbe verwendet in seinen Dramen häufig das Bild des Marktes, s. H. Schläffer, a. a. O. (vgl. Anm. 9) S. 88.
- ¹² Wörterbuch der Soziologie, hrsg. von W. Bernsdorf, Frankfurt a. M. 1972, Bd. 2, S. 325.
- ¹³ E. T. A. Hoffmann, a. a. O. (vgl. Anm. 3) S. 86, 88.
- ¹⁴ V. Hugo, Les feuilles d'automne xxxvi. In: Oeuvres poétiques, hrsg. v. P. Albouy, Paris 1964, Bd. 1, S. 790, 1395.
- ¹⁵ Condorcet zit. bei G. Snyders, La pédagogie en France au xvme et xvme siècles. Paris 1965, S. 372.
- ¹⁶ Zit. nach E. Wind, The revolution of history painting. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (2) 1938/39, S. 123.
- ¹⁷ Ebenda.
- ¹⁸ D. L. Dowd, Pageant-master of the republic. J. L. David and the french revolution. Lincoln (Nebraska) 1948, S. 36ff.
- ¹⁹ Siehe ebenda S. 37, 194ff., K. Holma, David. Son évolution et son style. Paris 1940, Taf. 18-20 und V. Lee, J. L. David: The Versailles sketchbook. In: Burlington Magazine (111) 1969, S. 197ff., 360ff.
- ²⁰ A. Brette, Le serment du jeu de Paume. Paris 1893, S. 37ff.
- ²¹ K. Holma, a. a. O. (vgl. Anm. 19) Tafel 18. Der Aufbewahrungsort dieser und der folgenden Zeichnungen darf als ungeklärt gelten. Lee (vgl. Anm. 19) stellt die Zuschreibung dieser Blätter an David in Frage. Der Qualitätsvergleich, den sie vornimmt, müßte allerdings zu Ungunsten des von ihr veröffentlichten Skizzenbuches ausgehen, dessen Zeichnungen oft nur den Charakter von Faustskizzen haben. Das Problem, das wir auch sehen, besteht darin, die schnelle, etwas fahrig Strichführung der genannten Blätter mit Davids graphischem Stil zu verbinden. Solange nicht einmal Ansätze zu einem kritischen Katalog der Zeichnungen Davids vorhanden sind, sollte man vielleicht vorsichtiger mit Zu- und Abschreibungen verfahren als Lee das in diesem Fall und im Fall der Zeichnungen des Fogg-Museums (Dowd Abb. 8ff.) tut. Eins muß aber klar sein: selbst wenn die Blätter nicht von Davids Hand herrühren sollten, halten sie doch die Genese von Davids ›Ballhauschwur‹ fest. Darauf deutet die konsequente Herausarbeitung und Entwicklung vieler Details hin; vielleicht ist auch einmal die Veröffentlichung aller vorhandenen Darstellungen des Ballhauschwurs möglich (s. auch Abb. 10 und Anm. 60), dann wird die Entscheidung leichter fallen, diese Kompositionen David zuzuschreiben.
- ²² K. Holma, a. a. O. (vgl. Anm. 19) Taf. 19.
- ²³ Ebenda Taf. 20.
- ²⁴ Dowd (wie Anm. 18) Taf. 8. Kritiken und Nachstiche ebenda S. 39. Zur Geschichte des Blattes s. Inventaire général des dessins du Louvre et . . . Versailles. Ecole française. Hrsg. v. J. Guiffrey u. a., Paris 1907ff., Bd. 4, S. 76ff.
- ²⁵ Dabei muß man die Tatsache im Auge behalten, daß die Zeichnung in das Leinwand-Format von 6 x 9 m übertragen werden sollte. Dabei wäre die Gruppe im Vordergrund noch bildbestimmender geworden und die Menge hinter ihr wäre noch weiter zurückgetreten. Siehe bei A. Dayot, La révolution française. Paris o. J., S. 20 den Zustand (um 1900) des als Museum eingerichteten Ballhauses mit der Kopie von Davids Zeichnung, welche die gesamte Schmalseite des Raumes bedeckt.
- ²⁶ Siehe dazu P. E. Knabe, Schlüsselbegriffe kunsttheoretischen Denkens in Frankreich. Düsseldorf 1972, S. 124.
- ²⁷ S. Richardson, Traité de la peinture et de l'art sculpture. Amsterdam 1728, Bd. 1, S. 95.
- ²⁸ D. Diderot, Ästhetische Schriften. Hrsg. v. F. Bassenge, Frankfurt a. M. 1968, Bd. 2, S. 604.

- ²⁹ Ebenda, Bd. I, S. 671f.
- ³⁰ Procès-verbaux de la commune générale des arts. Hrsg. v. H. Lapauze, Paris 1903, S. 89.
- ³¹ M. Horkheimer, Egoismus und Freiheitsbewegung. In: Traditionelle und kritische Theorie, Frankfurt a.M. 1970, S. 145 (erschienen 1936).
- ³² Ledoux zit. nach E. Kaufmann, Autonome Architektur. In: Revolutionsarchitektur. Katalog der Ausstellung Baden-Baden 1970, S. 13.
- ³³ D. Diderot, a.a.O. (vgl. Anm. 28) Bd. 2, S. 608. Vgl. L. B. Alberti, On painting, übers. v. J. R. Spencer, New Haven 1966, S. 76.
- ³⁴ A. Mitscherlich, Auf dem Wege zur vaterlosen Gesellschaft. München 1963, passim und T. Brocher, Gruppendynamik und Erwachsenenbildung. Braunschweig 1967, S. 57ff.
- ³⁵ Begriff nach W. Benjamin, Pariser Brief I (1936). In: Gesammelte Schriften, Frankfurt a. M. 1972, Bd. 3, S. 489.
- ³⁶ Begriff nach S. Kracauer, Das Ornament der Masse. Frankfurt a. M. 1963, S. 50ff.
- ³⁷ Daneben existiert als drittes Mittel das der Personifikation. Die Zeit der Revolution ist reich an Allegorien wie Le Peuple, La France etc. Wichtigstes Beispiel: Davids Projekte für ein Monument des französischen Volkes und sein Entwurf für den Vorhang der Pariser Oper, s. Dowd (vgl. Anm. 18) S. 130f. In diesem Zusammenhang ist auch auf die erneuerte Diskussion über den ›Demos‹ des Parrhasius hinzuweisen, an der u. a. Quatremère de Quincy teilgenommen hat, s. A. L. Millin, Dictionnaire des Beaux-Arts. Paris 1806, Bd. 3, S. 246 und Kunstblatt 1820, S. 43.
- ³⁸ Handliche Zusammenfassung der einzelnen Erklärungsversuche in der Einleitung des zitierten Kataloges Revolutionsarchitektur (vgl. Anm. 32).
- ³⁹ H. Rosenau, Boullée's treatise on architecture. London 1953, S. 68ff. und Kat. Revolutionsarchitektur (vgl. Anm. 32) Nr. 33f. (Freundlicher Hinweis von F. J. Verspohl, Marburg) Boullées Gedanke eines Massenstadions hat einen Vorläufer im Preisentwurf seines Schülers J. N. Sobres für ein halbkreisförmiges Theater (Durchmesser 400 m), das aus Anlaß eines Friedensfestes errichtet werden sollte (1781), s. A. C. Gruber, Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI. Paris 1972, S. 136. Was hier nur punktuell angedeutet werden kann, ist also Resultat einer Entwicklung, die allerdings erst nach 1789 voll zum Durchbruch kommt. Im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jhs. wird dem Anspruch der Vielen notgedrungen, schließlich planmäßig Raum gegeben. Siehe dazu auch ebenda S. 152 die in der 2. Hälfte des 18. Jhs. sich mehrenden Versuche, die antike Massenarchitektur wieder zu beleben.
- ⁴⁰ H. Rosenau, a.a.O. (vgl. Anm. 39) S. 70.
- ⁴¹ W. Benjamin, a.a.O. (vgl. Anm. 35) S. 489.
- ⁴² Siehe dazu D. L. Dowd, a.a.O. (vgl. Anm. 18) S. 66 und J. Lindsay, The death of the hero. London 1960, S. 72. Zum Festwesen der Revolution s. auch F. A. Aulard, Le culte de la raison et le culte de l'Être suprême. Paris 1892, S. 306ff.
- ⁴³ D. L. Dowd, a.a.O. (vgl. Anm. 18) S. 77 und R. Schneider, Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts 1788 à 1850. Paris 1910, S. 58ff.
- ⁴⁴ In der kunsthistorischen Literatur ist bisher der propagandistische Effekt dieser Veranstaltung überbetont worden. Eine wichtige Ausnahme macht V. Lee, a.a.O. (vgl. Anm. 19), die zu diesen Unternehmungen schreibt: "In David's plans for his fêtes, the artists imagined order fuses with the politicians images of control, and a visionary ideal, seen in terms of a transformed reality, is confused with the existing reality, still to be transformed."
- ⁴⁵ W. Markov – A. Soboul, Die Sansculotten von Paris. Berlin 1957, S. 201. Einige gedruckte Aufmarschordnungen führt Dowd in seiner Bibliographie S. 192 an. Siehe auch F. A. Aulard (vgl. Anm. 42) S. 307ff.
- ⁴⁶ S. Kracauer, a.a.O. (vgl. Anm. 36) S. 51.
- ⁴⁷ D. L. Dowd, a.a.O. (vgl. Anm. 18) S. 45f. und A. C. Gruber, a.a.O. (vgl. Anm. 39) S. 149ff., Abb. 106ff. Es handelt sich dabei um das erste große Revolutionsfest, für dessen Ausgestaltung David noch nicht verantwortlich war.
- ⁴⁸ A. Dayot, a.a.O. (vgl. Anm. 25) S. 113ff. Sollte diese Zahl stimmen, so würde das bedeuten, daß $\frac{2}{3}$ der Pariser Bevölkerung an dem Fest teilnahm. Zu der hohen Beteiligung an solchen Veranstaltungen s. D. L. Dowd, a.a.O. (vgl. Anm. 18) S. 61.
- ⁴⁹ Auch A. C. Gruber, a.a.O. (vgl. Anm. 39) S. 152 betont: »Son (sc. des Festes) influence devait être très importante par la suite et jusqu'à notre époque, les immenses stades modernes semblent en être les descendants directs.«
- ⁵⁰ F. A. Aulard, a.a.O. (vgl. Anm. 42) S. 311ff.
- ⁵¹ Zit. nach D. L. Dowd, a.a.O. (vgl. Anm. 18) S. 60, 62.
- ⁵² M. Horkheimer, a.a.O. (vgl. Anm. 31) S. 146.
- ⁵³ D. L. Dowd, a.a.O. (vgl. Anm. 18) S. 66. Vgl. dazu F. A. Aulard, a.a.O. (vgl. Anm. 42) S. 324ff., wo ein Autor von der bereits zu beobachtenden Selbstdisziplinierung des Volkes berichtet, und wo ein zweiter den Gedanken vorträgt, auf die Präsenz von Militär bei den Festen zu verzichten.
- ⁵⁴ M. Horkheimer, a.a.O., (vgl. Anm. 31) S. 147.
- ⁵⁵ Siehe dazu die in den folgenden Anm. zitierte Lit.
- ⁵⁶ Markov-Soboul, a.a.O., (vgl. Anm. 45); A. Soboul, Die Sektionen des Jahres II. Berlin 1962; H. Mathiez, La vie chère et le mouvement social sous la Terreur. Paris 1927.
- ⁵⁷ G. Rudé, The crowd in the french revolution. Oxford 1959.
- ⁵⁸ Eine Spezialdarstellung existiert nicht. Für einzelne Daten s. J. Renouvier, Histoire de l'art pendant la révolution. Paris 1863 und den Katalog der Bibliothèque nationale Graveurs du 18e siècle. Die meisten Abb. bietet A. Dayot, a.a.O., (vgl. Anm. 25).
- ⁵⁹ Zit. nach M. Tourneux, Bibliographie de l'histoire de Paris pendant la révolution française. Paris 1890ff., Bd. I, S. 35. Tourneux hat ebenda den historischen Aussagewert dieser Folgen erläutert.
- ⁶⁰ Auch V. Lee, a.a.O., (vgl. Anm. 19) S. 368 konstatiert die Nähe des Blattes, das Abb. 2 wiedergibt, zu Monnets Komposition. Daraus eine Zuschreibung an Monnet ableiten zu wollen, scheint mir nicht gerechtfertigt zu sein. Wenn Monnet wirklich an Davids ›Ballhausschwur‹ interessiert war,

und Zugang zu dessen Zeichnungen hatte, dann hätte er in seiner endgültigen Fassung des Geschehens mehr und besseren Gebrauch von den Ideen des Rivalen gemacht. Monnets Vorzeichnung für den Stich Helmans liegt übrigens im Musée Carnavalet und ist bei Dayot (wie Anm. 25) S. 18 abgebildet. Ihren großzügigen Stil mit dem fahrig-nervösen Duktus des genannten Blattes in Verbindung bringen zu wollen, fällt schwer.

⁶¹ Siehe die zahlreichen Abb. bei A. C. Gruber, a.a.O., (vgl. Anm. 39).

⁶² Abb. bei H. G. Gotthardt, *Vive la république!* Hamburg 1966, S. 18. Siehe auch M. Tourneux, a.a.O., (vgl. Anm. 59) S. 61.

⁶³ W. Benjamin, a.a.O., (vgl. Anm. 1) S. 62.

⁶⁴ Brief Schillers an Goethe vom 7. 4. 1797 zit. bei H. Schlaffer, a.a.O., (vgl. Anm. 9) S. 14.

⁶⁵ Der Verfasser bereitet eine Arbeit über diesen Gegenstand vor.

⁶⁶ M. Sérullaz, *Mémorial de l'exposition Delacroix*. Paris 1963, S. 103.

⁶⁷ Zur Geschichte des Themas nach 1830 s. H. Beenken, *Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst*. München 1944, S. 316ff. und R. Hamann – J. Hermand, *Naturalismus*. Berlin 1959, S. 166ff. Der Kongreßvortrag von N. Aradi, *Problèmes iconologiques de la représentation de la masse (xix^e et xx^e siècles)*. In: *Actes du xxii^e congrès international d'histoire de l'art*, Budapest 1972, Bd. 2, S. 453ff. wurde mir erst nach Fertigstellung des Manuskriptes zugänglich. Er berührt die hier gemachten Ausführungen nicht. Die Autorin stützt sich vorwiegend auf Beispiele der ungarischen Kunst des 20. Jhs.

⁶⁸ *Moniteur* vom 27. April 1831.

⁶⁹ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Illuminationen*, Frankfurt a.M. 1961, S. 172.