

Das Directoire in Geschichte und Kunstwissenschaft – Literaturbericht

Lynn Hunt: *Symbole der Macht*. Frankfurt a.M.: Fischer 1989, 351 S. (zuerst: Berkeley: University of California Press 1984).

Bronislaw Baczko: *Comment sortir de la terreur. Thermidor et la Révolution*. Paris: Gallimard 1989 (= *nf essais*), 353 S.

Régis Michel: *L'art des Salons*. In: Philippe Bordes, Régis Michel (Hg.): *Aux armes et aux arts. Les arts de la Révolution 1789–1799*. Paris: Biro 1988, S. 10–101.

Philippe Bordes: *Les arts après la terreur: Topino-Lebrun, Hennequin et la peinture politique sous le Directoire*. In: *Revue du Louvre*, 1979, no. 3, S. 199–212

James H. Rubin: *Oedipus, Antigone and Exiles in Post-revolutionary French Painting*. In: *Art Quarterly*, 36 (1973) no. 3, S. 141–171.

Als im Jahre 1989 ganz Europa das 'Bicentenaire' der Französischen Revolution mit unzähligen Festakten, wissenschaftlichen Veranstaltungen, Ausstellungen und Publikationen feierte, wurde in dem gewaltigen commemorativen Aufwand noch einmal deutlich, welchen Platz sich die Revolution im historischen Bewußtsein der Nachwelt erworben hat. Freilich ging es in den meisten Fällen nicht um die Revolution als Block, sondern um bestimmte revolutionäre Ereignisse und Sternstunden, die leitmotivisch immer wieder zitiert wurden: An das Zusammentreten der Generalstände wurde erinnert und an den Bastillesturm, an die Erklärung der Menschenrechte und an die Verfassung von 1791. In diesem selektiven Zugriff auf das historische Ereignis spiegelte sich die stillschweigende

Akzeptanz eines Revolutionsverständnisses wider, das auch die Revolutionshistoriographie entscheidend beeinflusst und zu einer klaren Akzentsetzung bewogen hat. Bis heute endet für viele Revolutionsforscher das eigentlich interessante Kapitel der Französischen Revolution mit dem Sturz der Jakobinerdiktatur am 9. Thermidor des Jahres II; verglichen mit der Aufmerksamkeit, die der Anfangsphase der Revolution zuteil wurde, erweist sich die ‚Restrevolution‘ – die Herrschaft der Thermidorianer und Direktoren nach dem Tod Robespierres – tatsächlich als „Aschenputtel der Geschichtsschreibung“, wie vor einigen Jahren François Furet und Denis Richet konstatierten. Diese Geringschätzung des Thermidor- und Directoire-Regimes hat Tradition: Mit seinem berühmt gewordenen Ausspruch „Am 27. Juli fiel Robespierre und die Bourgeoisorgie begann“¹ formulierte Friedrich Engels eine kritische Haltung gegenüber den Nachfolgern Robespierres, die vor ihm schon von Historikern des frühen 19. Jahrhunderts vertreten worden war und die nach ihm von Revolutionshistorikern rechter wie linker Provenienz perpetuiert werden sollte. Das von der napoleonfreundlichen Historiographie verfertigte Stereotyp einer moralisch depravierten, leichtlebigen und chaotischen Direktorialgesellschaft, die des charismatischen Führers bedurfte, um die Nation vor dem Ruin zu erretten, behauptete bis ins 20. Jahrhundert hinein seine Gültigkeit fast ohne kritisch hinterfragt zu werden.² Der historische Augenblick, in dem sich die „Gesellschaft der Eigentümer“ konstituierte, beschäftigte die marxistischen Revolutionsinterpreten nahezu ausschließlich im Hinblick auf die Sansculottenaufstände des Germinal und Prairial 1795³ und im Hinblick auf die Verschwörung der Gleichen des Gracchus Babeuf, die von ihnen als retardierende Momente in dem sonstigen unaufhaltsamen „Verfallsprozess“ der Revolution gesehen wurden. Ähnlich negativ – allerdings unter anderen ideologischen Prämissen – bewerteten konservative Historiker wie Pierre Gaxotte und Louis Madelin die Ära der Thermidorianer und Direktoren, in deren Exzessen die Verderbtheit der Revolution zu triumphieren schien.⁴ Die starre Front der Ablehnung gegenüber dem Post-Thermidor-Regime ist erst in den letzten Jahren in Bewegung geraten.⁵ Nach den großen Pionierstudien Georges Lefebvres zu den Thermidorianern und zum Directoire⁶ haben vor allem die Monographien Isser Wolochs, Denis Woronoffs und Martyn Lyons⁷ wichtige Bausteine für eine Sozialgeschichte des Directoire geliefert. Trotz des durch

¹ Zit. nach Walter Markov, *Revolution im Zeugenstand*, Frankreich 1789–1799, Frankfurt a. M. 1987, Bd. 1, S. 456.

² Zur Historiographiegeschichte C.H. Church, *In search of the Directory*. In: J. F. Bosher (Hg.), *French Government and Society 1500–1850*, London 1973, S. 261–294.

³ Eugen W. Tarlé, *Germinal und Prairial*, Berlin (DDR) 1953.

⁴ Vgl. Louis Madelin, *La France du Directoire*, Paris 1922.

⁵ Vgl. den Forschungsbericht von J.-R. Suratteau, *Le Directoire. Points de vue et interprétations d'après des travaux récents*. In: *AHRF* 48 (1976), S. 181–214.

⁶ Georges Lefebvre, *Le Directoire*, Paris 1971.

⁷ Isser Woloch, *Jacobin Legacy. The Democratic Movement under the Directory*, Princeton 1970; Denis Woronoff, *La république bourgeoise de Thermidor à Brumaire 1794–1799*, Paris 1972; Martyn Lyons, *France under the Directory*, London 1975.

diese Studien zweifellos geleisteten Erkenntnisfortschritts sind in bezug auf die Erforschung der genannten Zeitspanne noch immer gravierende Defizite zu diagnostizieren: Zwar werden Politik-, Jakobinismus- und Wirtschaftsgeschichte mittlerweile ausführlicher abgehandelt, doch fehlt es bislang an detaillierten Untersuchungen, die sich mit dem Einwirken der Revolution auf das kollektive Bewußtsein der Zeitgenossen befassen, d. h. insbesondere mit der Frage, welche Spuren Terreur und Vatemord in der postrevolutionären französischen Gesellschaft hinterlassen haben und wie dieses traumatische Erlebnis verarbeitet worden ist. Wenn in den einschlägigen Publikationen überhaupt je die Vorstellungswelten des Directoire thematisiert werden, erschöpfen sich die diesbezüglichen Bemerkungen zumeist in einer eher akzidentiellen Beschreibung des Zeitgeistes, der mit dem Rekurs auf die Tanzwut und die hysterische Amüsierwilligkeit der 'Überlebenden' illustriert, allerdings nicht als Ausdruck einer tiefer gelagerten psychischen Disposition begriffen wird. Diese Vernachlässigung der Ebene des 'Mentalen' muß sicherlich zunächst im Kontext der Revolutionsgeschichtsschreibung gesehen werden: die Ausblendung der Mentalitäten aus dem Kanon der Untersuchungsobjekte folgte zunächst nur der Logik einer allgemeinen Revolutionsinterpretation, die sich unter der Federführung marxistischer Historiker auf die Analyse der sozio-ökonomischen Basis des Revolutionsprozesses konzentriert hatte. Nichts charakterisiert die Wirkmächtigkeit dieser Forschungstradition besser als die Tatsache, daß Michel Vovelles 1979 veröffentlichter Essay über *Die Französische Revolution – Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*, der das Projekt einer revolutionären 'histoire des mentalités' entwarf, ursprünglich nicht in französischer, sondern in italienischer Sprache publiziert wurde.⁸ Inzwischen erfreuen sich mentalitätshistorische und kultursoziologische Ansätze bei angelsächsischen, deutschen und auch französischen Historikern jedoch einer gewissen Beliebtheit, woran sich möglicherweise ein zukunftsträchtiger Trend ablesen läßt.⁹

Mit Lynn Hunts *Symbolen der Macht* liegt nun eine neue Arbeit zur „politischen Kultur“ der Französischen Revolution vor, die u.a auch wertvolle Anregungen für eine *andere* Geschichte des postthermidorianischen Frankreich liefert. Hunts Buch will „die Politik der Revolution rehabilitieren“, ohne eine „politische Geschichte“ der Französischen Revolution sein zu wollen. Die „politische Kultur“ der Revolution zu rekonstruieren, heißt für Hunt ex post die „Werte, Erwartungen und unausgesprochenen Regeln“ zu erhellen, „die den kollektiven Absichten und Aktivitäten Ausdruck und Form verliehen“ (S. 22). Dieses Postulat löst sie ein durch die Analyse der komplexen symbolischen Praktiken, mit denen die Revolutionäre ihren Anspruch auf die Umgestaltung der Gesellschaft und die

⁸ In deutscher Übersetzung vgl. Michel Vovelle, *Die Französische Revolution – Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*, München/Wien 1982, S. 7.

⁹ Vgl. den Literaturbericht von Rolf Reichardt, *Von der politisch-ideengeschichtlichen zur sozio-kulturellen Deutung der Französischen Revolution*. In: *Geschichte und Gesellschaft* Heft 1, 1989, S. 115–143.

Abkehr von der Vergangenheit zu realisieren versuchten. In welchem Maße die Veränderungen im Bereich dieser symbolischen Praktiken einen Wandel der revolutionären Mentalität implizierten, zeigt Hunt am Beispiel der Diskussion um die revolutionäre Kleidung. Die Aufhebung der Kleidungsunterschiede, die ein Signum der ständischen Ordnung des Ancien Régime gewesen waren, bildete in den Anfangsjahren der Revolution ein zentrales Anliegen der Revolutionsführer, die in der Angleichung der Kleidung ein Mittel sahen, die ersehnte staatsbürgerliche Gleichheit zu befördern. Dieser Traum von einem egalitären Miteinander, in dem sich das republikanische Selbstverständnis ausdrückte, gipfelte in dem Auftrag, den der Sicherheitsausschuß im Mai 1794 dem Künstler und Konventsabgeordneten Jacques-Louis David erteilte: David wurde dazu aufgefordert, dem Ausschuß Skizzen für eine einheitliche nationale Uniform einzureichen, die die Einmütigkeit der Republik und der Revolution nach außen demonstrieren sollte. Obwohl Davids Pläne nie verwirklicht wurden, blieb die Auseinandersetzung um ein revolutionäres Kostüm aktuell; als aber unter der Direktorialregierung 1795 ein Gesetz über die Amtskleidung verabschiedet wurde, diente die Amtstracht der Direktoren der Dokumentation der Differenz und nicht mehr der 'égalité'. Die elitäre Toga der Direktoren geriet zum Symbol der Kluft, die Volksvertreter und Volk nun trennte und zugleich zum öffentlichen Ausweis einer radikalen Distanznahme von der jakobinischen Schreckensherrschaft: Die Amtstracht werde nicht nur den Vorzug haben, daß sie „die Gesetzgeber in gewisser Weise von den übrigen“ unterscheide, behauptete der Abbé Grégoire in einer Rede aus dem selben Jahr 1795; mit ihr werde auch der „Wirbelwind der Ereignisse und Leidenschaften, der in nur drei Jahren fünfzehntausend Erlasse hervorgebracht hat“, „verschwunden sein“ (S. 101). Der von Lynn Hunt anhand der Auseinandersetzung um Bilder, Kleidung und Sprache diagnostizierte Wandel der symbolischen Praktiken, der wiederum Rückschlüsse zuläßt auf spezifische postthermidorianische Bedürfnishaltungen, wird von dem Historiker B. Baczko in anderer Weise belegt.

Die Fruchtbarkeit eines mentalitätsgeschichtlichen Ansatzes erweist sich auch bei dessen Versuch, die Nachrevolution auf kollektive Denk- und Empfindungsmuster zu befragen. *Comment sortir de la terreur. Thermidor et la Révolution*, mit dem Titel ist die unheimlich komplizierte, psychologisch extrem angespannte Ausgangssituation der französischen Gesellschaft nach dem Sturz Robespierres präzise umrissen: wie war es möglich, sich vom radikalen Jakobinismus der Jahre 93/94 zu lösen, den man jetzt als unmenschlich empfand, in den man aber selber vielfältig verwickelt war? Die Strategien erweisen sich als vielfältig: Man stempelte Robespierre zum Sündenbock und belud ihn geradezu rituell mit all der Schuld, von der man sich selbst zu befreien suchte (S. 15 ff.). In einem paradoxen Versuch der Vergangenheitsbewältigung erinnerte man an die Schrecken der 'Terreur' und appellierte gleichzeitig an die Fähigkeit zu vergessen, um überhaupt weiterleben zu können. Intensiv wurden die Aufforderungen betrieben „de mettre la justice à l'ordre du jour“, „basisdemokratische“ Elemente wie Revolutionskomitees und Sektionsausschüsse konnten sich diesem Zugriff natürlich nicht entziehen und wurden aufgelöst (S. 191 ff.). Allgemein stellt Baczko eine Desavouierung der revolutionären Spontaneität zugunsten der Institutionierung einer geregelten juste milieu-Öffentlichkeit

fest, eine Entwicklung, die auch für den im Folgenden zu besprechenden Bereich der Kunstgeschichte ausschlaggebend zu sein scheint.

Betrachtet man die Forschungen zur Kunstgeschichte der französischen Revolution, so wird auch hier sehr deutlich, daß das revolutionäre Ereignis selber und seine Vorgeschichte immer im Zentrum des Interesses gestanden haben. Gründe hierfür sind letztlich wohl in der Tatsache zu suchen, daß man ausgehend von der postulierten Rolle der französischen Revolution für Sein und Bewußtsein der Moderne auch vermuten zu können glaubte, daß deren kulturelle Praktiken eine ähnlich epochale Bedeutung für die künstlerische Entwicklung der Moderne besaßen. Es scheint allerdings so, als wäre dieser Nachweis noch schwieriger zu erbringen als im allgemeinhistorischen Bereich.¹⁰ Dementsprechend schien der (durchaus umstrittene) „pre-revolutionary radicalism“¹¹ immer wichtiger als die nachrevolutionäre *détente*, die Verwicklung der Künstler auf radikaler, liberaler oder gegenrevolutionärer Seite in die Geschehnisse der Jahre 1789, 1792 und 1793 darstellungswürdiger als ihre weitere Entwicklung nach dem Thermidorsturz. Typisch für diese Tendenz ist eine der neuesten umfassenden wissenschaftlichen Gesamtdarstellungen der Epoche, William Olanders *Pour transmettre à la postérité. French Painting and Revolution 1774–1795*.¹² Der Autor bricht – der Titel sagt es – seine in vieler Hinsicht vorbildliche Darstellung mit dem Beginn des Directoire ab.

Angesichts des Mangels an übergreifenden Thematisierungen von Thermidor und Directoire ist man gezwungen, auf Aufsatzveröffentlichungen zurückzugreifen. Der zweifellos beste Zugang hierzu ist über den (dreibändigen) Katalog der großen Revolutionsausstellung zu erhalten, die anlässlich des Bicentenaire im Grand Palais von Paris stattgefunden hat.¹³ Er ist unter anderem auch mit einer umfassenden Bibliographie ausgestattet. An dieser Stelle sollen die verschiedenen Tendenzen des nach- oder besser spätrevolutionären Kunstschaffens anhand von drei Publikationen diskutiert werden, die wegen der mangelnden Forschungsdichte zum Teil schon älteren Datums sind, aber durchaus als wegweisend bezeichnet werden können. Régis Michel zeigt im zweiten Teil seines Essays über die Salons der Revolution die allgemeine Entwicklung der Malerei in den Jahren 1795 bis 1799 auf, Philippe Bordes beschreibt die Tätigkeit des jakobinisch orientierten Malers Topino Lebrun und einiger seiner gleichgesinnten Kollegen in den Jahren nach dem Sturz Robespierres und James H. Rubin beschäftigt sich mit dem (post)revolutionären Exilantentum und seinen Widerspiegelungen in Kunst und

¹⁰ Zwei neuere Versuche, auf diese Frage einige Antworten zu geben, in denen der Akzent auf der Destruktion einer jahrhundertealten künstlerischen Tradition als Vorbedingung für die Entstehung der Moderne liegt: Klaus Herding, *Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der französischen Revolution*, in: ders., *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*, Frankfurt/M. 1989, S. 95–126 (zuerst 1988) und Werner Busch, *Funkholleg Moderne Kunst*, 1. Studienbrief, Tübingen 1989, S. 11–54.

¹¹ Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven 1985.

¹² Dissertation New York, Ann Arbor 1983.

¹³ *La Révolution française et l'Europe 1789–1799*, Paris 1989.



François J. B. Topino-Lebrun: *Der Tod des Gaius Gracchus* (1798), Marseille, Musée des Beaux-Arts.

Literatur: Damit sind – und hierin liegt die Berechtigung für die Auswahl der Texte – sowohl neojakobinische als auch royalistische bzw. revolutionskritische Tendenzen dieser Kunst in den Blick genommen.

Die Neuorientierung der thermidorialen und direktorialen Malerei wird in Régis Michels breitangelegter Studie zur Kunst der Salons besonders akzentuiert. Sie gleicht zuweilen einem fast vollständigen Bruch mit den emanzipatorischen Prinzipien der Malerei insbesondere der jakobinischen Revolution. Der Umschwung wird bei Michel in unterschiedlichen Hinsichten analysiert. Am Beispiel von Thévenins *Prise de la Bastille* (1795) belegt er den Rückzug auf das, was er „mythe consensuel de la révolution“ nennt, eine Wiederentdeckung von Themen aus der frühen Revolution, die in der Authentizität und Reinheit ihrer Anfänge nicht umstritten ist (S. 59). Das Motiv des Konsenses beherrscht in anderem Sinne auch ein Bild wie Boillys *Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabeau* (1798), in dem eine ideale Gemeinschaft von rasonnierenden Künstlern versammelt ist, die in der Revolution ganz unterschiedlichen, oft tödlich verfeindeten Fraktionen angehört hatten (S. 82f.).

Besonders bedeutsam scheinen Michel Verschiebungen hin zum Melodramatischen, Sentimentalen, Idyllischen, weg vom „kalten Klassizismus“ und hin zu romantisch-vager Atmosphäre, zum Familiären und allgemein zu dem, was er mit „tentation de l'esthétisme“ bezeichnet. Diese Tendenzen, die die Kunst des „juste milieu“ des



François Gérard: *Amor und Psyche* (1798), Paris, Louvre.



François-André Vincent: *Der Ackerbau* (1798), Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

19. Jahrhunderts in Frankreich einzuläuten scheinen,¹⁴ kann er an einer Anzahl von Beispielen belegen. Ins Genrehafte reduziert taucht etwa der Belisarius-Stoff bei François Gérard im Salon des Jahres 1795 auf, ein Thema, das auf die Revolutionsopfer verweist und das später anlässlich der Besprechung von Rubins Thesen wieder aufzugreifen ist (S. 52f.). Die Lieblichkeit einer ausdrücklich unheroischen Antike, die im Ausdruck völlig zurückgenommen ist und zu träumerischem Versinken einlädt, feiert im *Amor und Psyche* (1798) des gleichen Malers eine fröhliche Wiederauferstehung, winckelmannscher Geist ist hier bis ins extrem Artifizielle gesteigert (S. 75f.). Konkreter ideologisch befrachtet scheint François-André Vincents *L'Agriculture*, das ebenfalls im Salon des Jahres 1798 präsentiert wird und das eine Szene darstellt, die im deutlichen Gegensatz zur gesellschaftlichen Wirklichkeit steht. Prätendiert ist eine idyllische Allianz zwischen Bürger und Bauer und das in einer Zeit, in der deren Interessengegensätze immer schärfer werden. Nach Michel akzentuiert Vincent die bourgeoisen Werte von Familie und Arbeit, hinzuzufügen wäre, daß er auch eine eindeutige Rollenverteilung vornimmt, wenn die Tochter an Mutters Rockzipfel hängt, während der Sohn in die Landarbeit eingeführt wird (S. 75f.).

¹⁴ Vgl. Albert Boime, *Thomas Couture and the eclectic vision*, New Haven 1980.

Das für die Malerei der Postrevolution entscheidende Motiv des Exilantentums in seinen antikischen Verkleidungen wird von James Rubin in seinem wegweisenden Artikel über die Beliebtheit des Oedipus-Mythos in den Jahren vor der Jahrhundertwende untersucht. Ausgehend von seiner – nie gedruckten – Dissertation über die Wechselwirkungen von Theater und Malerei in der Zeit um 1800 in Frankreich zählt der Autor Figuren aus der antiken Geschichte auf, die in eine ungerechte Verbannung gesandt wurden – neben Oedipus etwa noch den unter Sulla vertriebenen Marcus Sextus – und weist deren Beliebtheit speziell in den späten neunziger Jahren nach. Die direkte Verbindung zwischen revolutionärem Geschehen und dramatisch-künstlerischer Einkleidung wird dabei unter anderem in der Tatsache deutlich, daß die Rolle des Polyneikes, also des Sohnes Oedipus', der seinen Vater verstößt, mit dem berühmten Schauspieler Talma besetzt war, der als ein radikaler Jakobiner galt und auf diese Weise indirekt seine Schuld eingestand. Entscheidend bei der Bearbeitung des alten Stoffes ist aber die Umdeutung der Antigone-Rolle, deren bei Ducis intensive Bemühungen um eine Aussöhnung von Vater und Sohn schließlich von Erfolg gekrönt sind und das nachrevolutionäre Konsens- und Aussöhnungsbedürfnis (das ja auch bei Michel eine herausragende Rolle spielt) symbolisieren. Etwas vernachlässigt neben diesen literarischen Klärungen erscheinen bei Rubin die Einzelinterpretationen der Bilder selbst – er kann alleine zum Oedipus-Thema für die kurze Zeitspanne von 1795 bis 1806 fast ein Dutzend malerische Bearbeitungen benennen und hat damit sicherlich nur einen Teil erfaßt –, die in ihrer extremen Ausdruckswirkung, den starken Hell- Dunkel-Kontrasten und den teilweise ganz unklassischen Kompositionsmustern auf die Romantik verweisen und das inzwischen häufiger zu vernehmende Urteil rechtfertigen, die wahren künstlerischen Träger der Modernität seien eher in der Kunst des Directoire und frühen Empire als in der eigentlichen Revolution zu suchen.¹⁵

Die bildende Kunst, die in Rubins und Michels Arbeiten nach dem Sturz Robespierres von einem einschneidenden Bruch betroffen ist, erscheint in Philippe Bordes Aufsatz zu Topino-Lebrun von größerer Kontinuität geprägt. In der Tat ist es wichtig, an dieser Stelle auch darauf zu verweisen, wie stark die Verbindungslinien zwischen der ersten und der zweiten Hälfte der neunziger Jahre gewesen sind, vor allem angesichts der Tatsache, daß mehrere jakobinische Maler aus dem Umkreis Davids auch nach dem Ende der Vorherrschaft der Radikalen keineswegs einfach die Seiten wechselten.

Topino-Lebruns *Tod des Caius Gracchus* ist nach Bordes Beispiel für eine Historienmalerei, die nach dem Ende der Jakobinerherrschaft eine Art „Geheimcode“ entwickeln mußte, um die politische Botschaft ungefährdet zu überbringen. Nichtsdestoweniger war diese den Zeitgenossen, die verstehen wollten, unmittelbar einleuchtend: Den radikalen römischen Volkstribunen, der im Moment des Selbstmordes gezeigt wird, der einzigen Möglichkeit, sich seinen Häschern zu entziehen, konnte man problemlos mit dem

¹⁵ Vgl. Ph. Bordes, Rezension zur Revolutionsausstellung des Grand Palais. In: *Burlington Magazine*, CXXXI, Juni 1989, S. 442.

kommunistischen Agitator Babeuf identifizieren, der sich selber den Vornamen Gracchus zugelegt hatte und der 1797 nach einem Aufstandsversuch hingerichtet worden war. Topinos Bild scheint einen Abgesang auf die Revolution der Unterklassen zu bilden, interessant ist insbesondere, daß es offiziell zwar nicht einfach ausgegrenzt, aber doch zunächst nicht ausgestellt und dann an einen Ort in der Provinz verbracht, somit in seiner öffentlichen Rezeption stark eingeschränkt wurde.

Die Reaktion auf das Ende der Revolution, die sich bei Topino-Lebrun, der im Jahre 1801 wegen einer behaupteten Verwicklung in den Bombenanschlag auf Napoleon ebenfalls hingerichtet wurde, als Abgesang darstellte, interpretiert Bordes im Falle von dessen Lehrer Jacques-Louis David als eine Mischung aus Entpolitisierung und Einschwenken auf die bekannte Linie der Konsenspropaganda: Tatsächlich ist es naheliegend, die *Sabines arrêtant le combat entre Romains et Sabins*, das unbestrittene Schlüsselbild des Directoire, einzuordnen in die besonders bei Michel so betonte Bedeutung der „juste-milieu“-Malerei. Wie sonst sollte man das Motiv des Friedensschlusses interpretieren, wenn nicht als ein Plädoyer für die Aussöhnung bisher verfeindeter politischer Fraktionen?¹⁶

Sowohl für Geschichts- als auch Kunstgeschichtsschreibung fehlen die großen Synthesen zur Phase der Nachrevolution. Was hier vorgestellt werden konnte, sind nur Bausteine und Vorleistungen. Es bleibt daher zu hoffen, daß insbesondere die Hinwendung zu neuen methodischen Paradigmen einen Bereich adäquater erschließen wird, der bisher im Horizont traditioneller Fragestellungen eher stiefmütterlich behandelt wurde.

Gudrun Gersmann (Bochum), Hubertus Kohle (Bochum)